

PETER FLÖTNER'S ENTWÜRFE

Beiträge zum Ornament und Kunsthandwerk in Nürnberg
in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts



Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Philosophie
im Fachbereich Geschichts- und Kunstwissenschaften
der LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

vorgelegt von
MARTIN ANGERER
aus Kiefersfelden

1983



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554013_0019

Studien zu Peter Flötner

Peter Flötners Entwürfe. Beiträge zum Ornament
und Kunsthandwerk in Nürnberg in der 1. Hälfte
des 16. Jahrhunderts

I N A U G U R A L D I S S E R T A T I O N

zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Philosophie

im Fachbereich Geschichts- und Kunstwissenschaften
der LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

vorgelegt von Martin Angerer
aus Kiefersfelden

Meinen Eltern,
welche mir dieses Studium ermöglichten,
in Dankbarkeit gewidmet.

Referent: Professor Dr. Hermann Bauer
Koreferent: Professor Dr. Bernhard Schütz
Tag der mündlichen Prüfung: 8. Februar 1983

V O R W O R T

Die Anregung zu der Beschäftigung mit Peter Flötner verdanke ich meinem Doktorvater Professor Dr. Hermann Bauer, dem ich für die aufgebrachte Geduld und das stets vorhandene Interesse an dieser Arbeit recht herzlich danke.

Den Herren Dr. Bräutigam in Nürnberg, Dr. Heitmann in Hamburg, Dr. von Heusinger in Braunschweig, Dr. Hirschmann und Dr. Pechstein in Nürnberg und Dr. Volk in München möchte ich für ihre Unterstützung danken, sowie allen Instituten, welche für diese Arbeit ihr Material und ihre Zeit zur Verfügung stellten.

An dieser Stelle sei auch ein besonderer Dank angebracht für die Gespräche, die ich mit Dr. Peter Germann-Bauer führen konnte.

Schließlich gebührt Birgit Dreyer-Eimbcke mein herzlichster Dank für die stets aufmunternde Kritik, mit der sie die Entstehung dieser Arbeit begleitete.

GLIEDERUNG

Seite

0.	Einleitung	1
1.	Forschungsbericht	5
1.1.	Forschungsbericht - Kuriosa	8
1.2.	Archivalische Quellen	9
1.3.	Literarische Quellen	12
2.	Die Voraussetzungen für die Kunst in Nürnberg um 1500	14
2.1.	Zum Signieren und zum Urheberrecht	17
3.	Zum Ornament	25
3.1.	Spätgotisches Ornament	25
3.1.1.	Angewandtes Ornament	25
3.1.2.	Druckgraphik	31
3.2.	Die Groteske	35
4.	Druckgraphische Vorlagen für Peter Flötner	44
4.1.	Model- und Kunstbücher	44
4.2.	Italienische Vorlagen	
4.2.1.	Titelblätter	49
4.2.2.	Die Candelieri von Fra Antonio da Monza und Zoan Andrea	51
4.2.2.1.	Details und ihre Umsetzung	56
4.2.2.2.	Ornamentale Leisten	57
4.2.2.3.	Goldschmiedearbeiten	58
4.2.2.4.	Putti	59
4.2.2.5.	Delphine	62
4.2.3.	Nicoletto Rosex da Modena, Agostino Veneziano, Peregrino da Cesena	62
4.2.4.	Peter Flötner und der Meister von 1515 (Agostino Busti, gen. Bambaja)	64

5.	Beschreibender Werkkatalog der Hand- zeichnungen und Druckgraphik	71
5.1.	Ornamentvorlagen	
5.1.1.	Ornamentale Leisten	76
5.1.2.	Architekturentwürfe	83
5.1.3.	Möbelentwürfe	99
5.1.4.	Goldschmiedeentwürfe	120
5.1.5.	Grotesken	151
5.1.6.	Mauresken	155
5.2.	Das Rollwerk bei Peter Flötner	158
5.3.	Das Ornament bei Peter Flötner	160
5.4.	Peter Flötners Signaturen	167
6.	Ausgeführte Werke	169
7.	Anwendung des neuen Ornamentes	172
8.	Die direkte Verwendung von ornamen- taler Druckgraphik	174
9.	Schluß	179
10.	Anmerkungen	181
11.	Literaturverzeichnis	191
12.	Liste der Abbildungen	203
13.	Abbildungen	206

O. EINLEITUNG

Im Rahmen dieser Arbeit soll Peter Flötners Stellung gezeigt werden im Neuen des Ornamentes und im Neuen des Kunsthandwerks, beide zum ersten Male an führender Stelle der Kunstentwicklung und ebenfalls, für einen kurzen Zeitraum, in einer Abhängigkeit voneinander, wie man sie sonst nur bei dem Phänomen der Rocaille und des Jugendstils beobachten kann.

In dieser neuen Konstellation wurde ein neuer Berufszweig immerhalb des Kunstbetriebes notwendig, der des Entwerfers, vergleichbar mit dem des heutigen Designers. Peter Flötner gehört hierbei zu den ersten und hervorragenden Künstlern.

Intention dieser Arbeit kann und soll es nicht sein, Peter Flötner als die herausragende Erscheinung im Nürnberger Kunstbetrieb der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts nach dem Tode Dürers herauszustellen, noch ihn als einfachen Kompilator von Vorlagen und Anregungen südlich und nördlich der Alpen zu zeigen.

Er kam zu einem Zeitpunkt nach Nürnberg, als die Vielfalt der noch zu beschreibenden Entwicklungen, welche im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts begonnen, einen vorerstigen Abschluß gefunden hatten und für die darstellenden Künste mit neuen und neuartigen Aufgaben aufwarteten.

Der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts immer stärker Verwendung findende Buchdruck beeinflusst in einem vorher noch nie dagewesenen Maße sämtliche Bereiche des täglichen Lebens und zeitigt innerhalb einer kurzen Zeitspanne alle Phänomene der Neuzeit. So manifestieren sich Gedanken und finden einen großen Streuungsraum, ihr Austausch benötigt nur noch einen Bruchteil der zuvor benötigten Zeit.

Für die bildende Kunst, vor allem für ihre Gattung Ornament, wird die Druckgraphik von eminenter Wichtigkeit. So konnte ein Künstler oder Handwerker neue Erscheinungsweisen kennenlernen - aus den verschiedensten und entlegensten Regionen - ohne, wie bisher notwendig und gebräuchlich, sich an Ort und Stelle ein Bild davon zu machen. Dazu kommt für die Ornamententwicklung der günstige Umstand, daß sie sich beim Einsetzen der Vielfältigungsmöglichkeit in einem gewissen Endstadium befindet. Das spätgotische Ornament verselbständigt sich, ist an keinen Träger im klassischen Sinne mehr gebunden, kann deshalb umso leichter "abgelöst" und über den Druckstock auf den neutralen Grund des Papiers übertragen werden. Durch die Motivierung kann jetzt neu und phantastisch komponiert und kombiniert werden, eine gewisse Emanzipation des Ornamentstiches vom realen Ornament ist die Folge.

Derartig frei geworden in der Darbietung ist der Boden vorbereitet für die Aufnahme des neuen Formengutes aus dem Süden, wobei das auch für Italien neuartige Ornament der Groteske die große Rolle zur "Verzierung in der welschen Manier" spielt. Der sich mit dem Ornament zu beschäftigende Meister bekommt durch die Ornamentstiche z. B. eines Agostino Veneziano oder Zoan Andrea am Ort seines Wirkens einen wahren Muster-Katalog, aus dem er für seine eigene Erfindung oder in Abhängigkeit vom jeweiligen Auftrag auswählen kann.

Flötner, der einer Generation angehört, welche auf die Wegbereiter wie Dürer, Burgkmaier und Schongauer folgt, lernt nicht mehr in einem doch recht starren mittelalterlichen Werkstattbetrieb, sondern in einem durch die neue Auftragslage notwendig flexibel gewordenen, in dem die Arbeitsteiligkeit eine immer größere Rolle spielen wird.

Den Hütten- und Werkstattbesitzern ist es nicht mehr möglich, bei den jetzt auszuführenden Groß- und Massenaufträgen eine Arbeit von der Idee bis zur endgültigen Form selbst zu gestalten. In diesem Zusammenhang tritt auch das Lehrer-Schüler-Verhältnis immer stärker in den Hintergrund und es stellt sich für den Kunsthistoriker das Problem der Händescheidung und welchem Künstler oder Kunsthandwerker er in dem Arbeitsprozeß das Primat einräumt.

Für Nürnberg wichtig wird das verstärkte Aufkommen des Patriziats ab 1500, welches, als Anhänger des Humanismus in immer größerem Umfang Aufträge in der "welschen manier" für den engsten privaten Bereich vergibt. Dessen Forderung nach Getäfel, Möbel, Gebrauchs- und Ziergegenständen können die ansässigen Kunsthandwerker nicht mehr befriedigen, d. h. daß der Berufszweig des ausschließlichen Entwerfers aus dieser Konstellation notgedrungen entstehen mußte. Nur er konnte sich mit dem geforderten Neuen, dem Neuen im Ornament intensiv beschäftigen und auseinandersetzen. Dabei wurde jedoch darauf geachtet, neben speziellen Entwürfen für ein bestimmtes Objekt des Kunsthandwerks, welche als Handzeichnungen im Werkstattbetrieb meist verlustig gingen, die Vorlagen für den Druck weitgehendst "materialfrei" zu gestalten. In einem kurzen Kapitel sollen diese materialiter gewordenen Vorlagen aufgeführt werden, um das Spektrum der Anwendung des neuen Ornamentes aufzuzeigen.

Das Bemühen dieser Arbeit geht dahin, am Beispiel Peter Flötner einen Beitrag zu leisten zu dem größten- teils noch offenen Fragenkomplex der Renaissance im Norden in der Spezifizierung auf eine bestimmte, m. E. wichtigsten Gruppe im Kunstbetrieb des 16. Jahrhunderts. Die hierbei erzielten Ergebnisse werden ihre Gültigkeit ebenso besitzen für Meister wie H. S. Beham, G. Pencz, H. Aldegrevier und die namentlich noch nicht

aufgeschlüsselten Monogrammisten und sog. Kleinmeister des 16. Jahrhunderts.

Peter Flötner soll in seiner Stellung als Entwerfer exemplarisch eingespannt gesehen werden in einer speziellen Position der Kunstentwicklung, zwischen den historischen und sozialen Neuerungen, zwischen einer Entwicklung des Ornamentes von der Mitte des 15. Jahrhunderts, dessen momentaner Situation und deren beider Auswirkungen auf die folgenden Generationen.

Zugunsten der Qualität in Flötners Arbeiten mußten Abstriche in der Quantität gemacht werden. Nur gesicherte und nach dem heutigen Forschungsstand als solche geltende wurden in den Katalog aufgenommen. Diesem konnte eine bisher unpublizierte Handzeichnung, der Entwurf für eine Silberflasche, aus dem Kupferstichkabinett der Kunsthalle zu Hamburg eingefügt werden.

Erstmals war es in diesem Zusammenhang auch möglich, die direkte Übernahme des italienischen Ornaments in Deutschland nachzuweisen.

So soll die vorliegende Abhandlung als weiterer Versuch zu der Problematik gesehen werden, welche Heinrich von Bezold schon 1907 in einem Vortrag über Peter Flötner feststellte: "Die verschiedensten Kunstwerke unbekannten Ursprungs habe man mit ihm in Verbindung gebracht, demgemäß sei auch die Literatur über ihn außerordentlich angewachsen. Allein dieselbe sei wie ein Froschlaich, d. h. ein lebendiger Kern stecke wohl darin, aber es sei schwer, zu diesem hindurchzudringen."

1. FORSCHUNGSBERICHT

Die intensive Forschung über Peter Flötner setzt ein in den letzten drei Dezennien des 19. Jahrhunderts. Nach der Herausgabe von vierzig Blättern mit Mauresken, ohne Text, durch Rudolf Schuster ¹⁾ folgte die erste wissenschaftliche Bearbeitung 1888 durch Lichtwark im Zusammenhang seiner Arbeit über den "Ornamentstich der Frührenaissance". Für ihn bildet Flötner stets "die Ausnahme", welche er aber aufgrund des noch geringen Vorlagematerials noch nicht in dieser Sonderstellung bearbeiten kann.

Zwei Jahre später folgt die erste und zugleich grundlegende Untersuchung der Holzschnitte und Handzeichnungen durch J. Reimers. In der Hauptsache ausgehend von den monogrammierten und zum Teil datierten Werken in Berlin und Dresden stellt er den ersten Katalog der Graphik Flötners zusammen, bestehend aus 5 Handzeichnungen und 87 Holzschnitten. Richtungsweisend hierbei für eine Annäherung an Flötner war sein Einspannen des Werkes zwischen den italienischen Vorbildern und den Auswirkungen auf zeitgenössische und nachfolgende Meister. Seinem ersten Teil "Kritische Sichtung der Werke" hängt er allerdings einen vom Umfang her gesehen entsprechenden zweiten Teil an, in dem der fundamentale Gegensatz seiner Auffassung über die Genesis der besprochenen Formen (Rollmotiv, Linienverschlingung und Grotteske) zu der Lichtwarks zum Ausdruck kommt.

Den noch fehlenden Teil zum Gesamtwerk, welchen Reimers durch eine kleine Ornamentgeschichte zu kompensieren versuchte, fügt Domanig 1895 hinzu mit seinem Beitrag "Peter Flötner als Plastiker und Medailleur", basierend auf den Werken in den Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1897 versucht Konrad Lange, nach seinem Beitrag "Peter Flötner als Bildschnitzer"

im Jahre zuvor, mit der ersten und bisher einzigen Monographie "Peter Flötner - Ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance" der noch recht jungen Forschung das Fundament zu geben. Recht genau recherchierend, zum Teil vorsichtig formulierend, ergeht er sich doch in einigen - aus der heutigen Sicht - nicht notwendigen Spekulationen. Vor allem das Kapitel über ausgeführte Dekoration und Architektur rief eine wahre Flötner-Euphorie hervor, welche bis zum 1. Weltkrieg andauern sollte. Schon Lange vermerkt in seinem Vorwort, daß er sich schon während seiner Arbeit vorkam "wie eine Sammelstelle für alle Flötner-Entdeckungen".

Hauptsächlich getragen von privat Interessierten wird bald jedes kleine Architekturornament der Renaissance von Qualität mit dem Namen des "Bahnbrechers" verbunden. Selbst Albrecht Haupt, Architekturprofessor in Hannover, versucht 1904 auf 100 Seiten den Heidelberger Ott-Heinrichsbau dem Nürnberger Meister zuzuschreiben. Ein Jahr später beschreibt er "Peter Flettners Herkunft und Jugendarbeit", ein weiterer Versuch, Flötner zu lokalisieren. Die hierbei aufgestellte These einer Gesellenzeit in Augsburg kann bei dem heutigen Forschungsstand nicht mehr gehalten werden.

F. Leitschuh veröffentlicht 1904 das "Plakettenwerk in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim".

Man könnte annehmen, daß Flötner in diesen 15 Jahren fast übererschöpfend behandelt wurde und die sich in diesen Jahren angesammelte Literatur - nicht vergessen werden dürfen kleinere Artikel, in denen er als der neu entdeckte große Sohn Nürnbergs gefeiert wurde - das Gefühl einer vollständigen Bearbeitung gab.

"Peter Flettner's Holzschnitte" von Rötttinger (1916) bringt eine einfache Katalogisierung mit neuen Zu- und Abschreibungen.

Elfried Bock versucht, in seinen Bearbeitungen der Bestände des Berliner Kupferstichkabinetts (1921) und der Universitätsbibliothek Erlangen (1929) dieser überhand genommenen Forschung wieder einen Boden zu geben. Dies war auch das verdienstvolle Anliegen Ernst Friedrich Banges in seinen Beiträgen "Peter Flötner" (1926) und "Die Handzeichnungen Peter Flötner's" (1936). Kleinere und größere Beiträge aus diesem Zeitraum praktizieren noch innerhalb des vor dem 1. Weltkrieg üblichen Schemas, ohne der Flötner-Forschung neue Impulse geben zu können.

1946 fand in Nürnberg anlässlich Flötner's 400. Todestages eine Ausstellung unter dem Thema "Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland" statt, welche seine Stellung innerhalb der Kunst des 16. Jahrhunderts aufzuzeigen versuchte. Ab den fünfziger Jahren erschienen noch mehrere Aufsätze bzw. Behandlungen in größerem Zusammenhang, welche aber auf den 35 Jahren Flötner-Forschung von Reimers bis Bange beruhen und unter diesen Aspekten keine neuen Ergebnisse zeitigten.

Ganz allgemein ist eine Interessenverschiebung im Verlauf der Forschungsgeschichte festzustellen, welche ihre Ursachen sowohl in der Person des Forschers als auch in den Verschiebungen der Zeitinteressen finden. Zunächst interessiert, angeregt u. a. durch den Hirthschen Formenschatz, das Ornament. Doch sehr schnell verlagert sich das Gewicht auf das Figürliche. Reimers bringt zwar einen Abriß über die Entwicklung bestimmter Ornamentarten, in seinem Textteil zum Oeuvre-Katalog geht er jedoch verstärkt auf die figürliche Darstellung ein. Von diesem Zeitpunkt an bleibt die Forschung dem Figürlichen verhaftet. Auch die Zeit, die

Flötner als Architekten sehen wollte, benutzt seine ornamentalen Vorlagen nur als Aufhänger, um die Hand des Nürnberger Meisters in einem ausgeführten Werk nachzuweisen oder seine Italienaufenthalte zu belegen.

Das Erkennen dieser vernachlässigten Beschäftigung mit der für Flötner jedoch stets als von primärer Wichtigkeit erkannten und aufgeführten Ausbildung des Ornamentes war die Veranlassung für die vorliegende Arbeit.

1.1. FORSCHUNGSBERICHT - KURIOSA

Im Jahre 1899 beginnt der Ingenieur-Assistent von Klucaric mit der Reproduktionstätigkeit von Plaketten Flötners und seiner Epigonen. In seinem zweiten Katalog (v. Klucaric, Verzeichnis und Beschreibung der Plaketten Peter Flötners ..., Straßburg 1912) berichtet er, daß schon von 71 Museen des In- und Auslandes "Reproductionen in galvanoplastischer Silberplattierung" erworben worden seien, deren Metallnegative "Direkt von den betreffenden Originalreliefen" genommen wurden.

Schon 1909 veröffentlichte er im Selbstverlag seine Streitschrift "Zehn Jahre im Kampfe für den größten deutschen Architekten der Renaissance und Großmeister des deutschen Kunsthandwerkes Peter Flötner".

In der Zeit kurz vor oder nach dem 1. Weltkrieg wurde Peter Flötner schon zu Werbezwecken der Firma Orivit eingespannt. Sie gab ein "Verzeichnis der Flötner-Plaketten mittels Huber-Pressung" heraus (Cöln-Braunsfeld, o. J., 19 S., 6 Taf.).

Stuft man aus heutiger Sicht diese Nebenerscheinungen als Kuriosa ein, so illustrieren sie doch auf recht drastische Weise den "Flötner-Boom" nach der Jahrhundertwende.

1.2. ARCHIVALISCHE QUELLEN

Flötners Geburtsort und -datum sind unbekannt, seit Reimers hält man am Gebiet der nördlichen Schweiz, Thurgau oder Bodenseegebiet fest. Sein Geburtsdatum wurde in der Forschung in die Jahre zwischen 1485 und 1495 gelegt, zuletzt pendelte es sich "um 1490" ein, was auch im Vergleich mit den Lebensdaten zeitgenössischer Künstler seine Berechtigung erfährt. Archivalische Funde in dieser Richtung dürften nicht mehr zu erwarten sein, sie würden auch nur einen kleinen Beitrag zu Flötners Leben bilden, ohne neue Ergebnisse, weder für die allgemeine Kunstentwicklung, noch für die Nürnbergs, noch für seine speziell persönliche im 2. Viertel des 16. Jahrhunderts.

Von den wenigen archivalischen Quellen über das Leben und Werk Peter Flötners ist nur der Eintrag in das Bürgerbuch ²⁾ von Wichtigkeit: "Peter Flattner, Schnitzer, schwört am 8. Oktober 1523 zusammen mit Sigmund Hartmann und Hans Stengel den Bürgereid". Ab diesem Zeitpunkt ist der Aufenthalt Flötners in Nürnberg gesichert.

Schon ein Jahr zuvor beschloß der Rat der Stadt "den fremden Bildschnitzer von Ansbach, Meister Peter", als Bürger aufzunehmen und ihm das Bürgergeld zu schenken ³⁾. Ansbach ist neben Nürnberg der einzig gesicherte Aufenthaltsort, weitere wie Rothenburg oder Rorschach basieren auf der Signatur PFVR, welche auf

einem Schilde des "Triumpfes der christlichen Kirche" ⁴⁾ angebracht ist und die - wie die Auflösung in V(RBE) R(OMA) ⁵⁾ - in den Bereich der Spekulation abgegeben werden dürfen.

Die Nürnberger Maler und Bildhauer hatten schon 1509 vom Rat eine Verordnung erwirkt, daß kein auswärtiger Meister, der nicht das Nürnberger Bürgerrecht hatte, hier eine Werkstatt halten oder in gemieteten Räumen seine Kunst selber ausüben durfte ⁶⁾.

Wer von außerhalb des Nürnberger Stadtgebietes sich hier als Selbständiger niederlassen wollte, mußte zunächst das Bürgerrecht erwerben. Die Summen, die hierfür verlangt wurden, waren ein gewisses Garant für die bereits ansässigen Meister vor unliebsamer auswärtiger Konkurrenz. So kostete das Bürgerrecht für die Innenstadt 200 fl., für die Außenstadt 100 fl. ⁷⁾.

Außerdem mußte jeder Anwärter auf den Meistertitel ein beträchtliches Vermögen und Betriebskapital vorweisen. Da Flötner schon als Meister nach Nürnberg kam -wo er den Meistertitel erworben hat, ist nicht geklärt, jedoch steht Ansbach zur Diskussion -, entfiel für ihn letzteres. Dennoch war er anscheinend nicht in der finanziellen Lage, das Bürgergeld aufzubringen. Deshalb benötigte er einen Fürsprecher und Bürgen, den er in Hans Behaim d. Ä. gefunden haben dürfte ⁸⁾. Behaim arbeitete von 1520-23 am Chor von St. Gumbert in Ansbach und es ist anzunehmen, daß Flötner unter seiner Leitung hieran mitgearbeitet hat und Behaim für ihn nach Vollendung der sog. "Schwanenritterordenskapelle" beim Nürnberger Rat Fürsprache einlegte.

Die restlichen Archivalien betreffen rein private Angelegenheiten wie Vormundschaft etc.; interessant sind

nur die unterschiedlichen Berufsbezeichnungen, mit denen er aufgeführt wird: Bildschnitzer (1532, 1539), Bildhauer (1532), Schnitzer (1523) und Kunstner (1530)⁹⁾.

Daraus kann geschlossen werden, daß sein hauptsächlichstes Arbeitsmaterial wohl aus Holz bestand, auch den Begriff Bildhauer schließt dies ja nicht aus. Ob mit dem "Kunstner" die Verlagerung seiner Tätigkeit auf das Entwerfen ausgedrückt werden sollte, kann nur vermutet werden. Chronologisch würde es mit seinen Arbeiten übereinstimmen, jedoch wird er anschließend auch wieder mit den gebräuchlichen Bezeichnungen aufgeführt.

Im Geschlechterbuch der Nürnberger Patrizierfamilie Hirschvogel¹⁰⁾ findet man einen Eintrag über Lienhard, der im Jahre 1534 den Hirschvogelsaal in Nürnberg durch Peter Flötner erbauen ließ, an primären Quellen die einzige, in der ein ausgeführtes Werk Flötners erwähnt wird.

Mit hier aufgenommen werden sollen "Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, Dasselbst aus dem Jahre 1547"¹¹⁾, ohne auf die philologischen Streitigkeiten und Spitzfindigkeiten zu Beginn der Flötner-Forschung einzugehen¹²⁾. Neudörfer bezeichnet Flötner als Bildhauer, erwähnt aber in dem ihm gewidmeten Artikel als ausgeführtes Werk nur den "steinernen Camin in des Hirschvogels Haus am Schwanenberg". Größere Bedeutung kommt seiner Erwähnung im Artikel über Melchior Bayr¹³⁾ zu: "Er machet dem König in Polen eine ganz silberne Tafel, die wug viel Mark. Zu solcher Tafel machet Peter Flötner die Patron und die Figuren von Holz, aber Pancraz Labenwolf goß dieselben hölzernen Patronen von Messing, über diese messigene Tafel wurden die silbernen Platten getrieben und eingesenkt".

Hierbei handelt es sich um den sog. Silberaltar für König Sigismund I. von Polen in der Jagellonenkapelle im Dom zu Krakau, laut Inschrift aus dem Jahre 1538.

Labenwolf wird nochmals erwähnt auf dem Entwurf zu einem Wandbrunnen. In dem unten beigegefügt Text heißt es "... man muss dem prunnen Und Berckwerck nach manchen Bei Maister pangratz findt // man wol aller leygaittung dor zw nur das man dor nach fein zwsamen richt Und ordennir". Flötner erwähnt ausdrücklich Pankraz Labenwolf, mag dies nun daran liegen, daß er ihn durch die gemeinsame Arbeit schätzte oder daß Labenwolf damals schon in Nürnberg bekannt war für die Ausführung derartiger Kunstwerke ¹⁴⁾.

Im Totengeläutbuch von St. Sebald zu Nürnberg, geführt von 1517 bis 1572 findet sich in der Periode zwischen 14. September und 14. Dezember 1546 der Eintrag des Todes Peter Flettners ¹⁵⁾. Andreas Gulden, der die Nachrichten Neudörfers fortsetzte, fügte dem Artikel über Flötner hinzu: Starb 1546 den 23. Oktober.

1.3. LITERARISCHE QUELLEN

Im 17. Jahrhundert identifizierte man den Namen Peter Flötner vor allem mit seinen Plaketten als Sammlungsgegenstände der Kunstkammern und Privatsammlungen. So führen die Inventare Kaiser Rudolfs II. und des Nürnberger Patriziers Beheim nur diese auf. Philipp Hainhofer berichtet voller Stolz über den Erwerb eines Modells zu einer Plakette, "ein Kunstst(uck), in Stein geschnitten, vom alten Fletner, dessen Künsten sonsten in Blei abgegossen, aber man nit weisst, dass dieses nachgegossen oder abgeformet worden. Habe mich viel bemühet, bis ichs dem Wandelmüller Goldschmied allhie

pro Thaler 85 abgeschwätzt, und ist im Landschäftlein großer Verstand" ¹⁶⁾.

Sandrart ¹⁷⁾ und Doppelmayr ¹⁸⁾ übernehmen die Angaben Neudörfers und fügen jeder eine kleine Angabe hinzu. "So sind auch sehr viel kuriose Contrafäße von ihm in Stechstein gemacht mit großer Emsigkeit und in des Erzherzogs Leopold Wilhelms Kabinett wie auch bei vielen anderen zu sehen sein" (Sandrart) und "Von diesem Künstler findet man auch in Nürnberg in der Praunschen Kunstkammer noch drei schöne mit Wasserfarben gemalte Stück, welche die Geschicklichkeit dieses Meisters ebenfalls genugsam zu erkennen geben."

Murr führt hingegen in seiner Beschreibung des Praunschen Kabinetts ¹⁹⁾ nur "trois pieces en bois par Pierre Floetner" auf, ohne diese näher zu klassifizieren.

2. DIE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE KUNST IN NÜRNBERG UM 1500

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts beginnt sich die traditionelle Struktur des Werkstattbetriebes zu verändern. Durch die letzten großen Aufträge der Kirche, vor allem durch die nach Nürnberg vergebenen Aufträge des "Letzten Ritters" Kaisers Maximilian I. ist es den Hüttenbesitzern nun nicht mehr möglich, die gesamte Ausführung in Eigenregie, d. h. von der Ideenskizze bis zur endgültigen Form, durchzuführen.

In Nürnberg setzen diese Neuerungen nicht nur in künstlerischer, sondern auch in technischer Hinsicht mit dem Grabmahl des Hl. Sebaldus ein. 1488 geplant, wird es erst 1508 begonnen und 1519 vollendet. Die meisten architektonischen und sämtliche bildplastischen Teile wurden nach Wachsmoellen aus der verlorenen Form gegossen. "Diese Technik kann auch nur der jüngere Peter aus Italien importiert haben. Man darf nämlich annehmen, daß der Sohn ebensowenig wie sein Vater in der Lage war, Holzmodelle zu schnitzen, was nach den Gepflogenheiten des Mittelalters und dem Schwierigkeitsgrad voraussetzen würde, daß er zwei Lehren durchgemacht habe, nämlich als Gießer wie als Schnitzer" ²⁰). Peter Vischer d. Ä. beschäftigte für konventionelle Grabdenkmäler und Grabplatten tüchtige Holzbildhauer, so den Simon Lainberger und nach dessen Tode 1503 den namentlich unbekannten Artusmeister, benannt nach der 1513 für das Maximiliansgrabmal in Innsbruck gegossenen Bronzestatue des König Artus.

Dieses Grabmal bildet in diesem Prozeß der Arbeitsteiligkeit wohl das Paradebeispiel. Die Idee stammt von Maximilian I., sie wird umgesetzt und präzisiert durch seine Antiquare, sodann folgen in den Schritten des Arbeitsprozesses die Zeichner der Visierungen (Dürer, Sesselschreiber, u. a.), die Schnitzer des

Holzmodells (Leinberger, Magt, u. a.), die Wachsschneider (namentlich nicht bekannt), die Gießer (Godl, P. Vischer d. Ä., u. a.) und schließlich die Ziseleure. Sie alle überschichten die ins Holzmodell übertragene Idee des Visierers. Sämtliche hieran beteiligten Künstler zu eruieren, wird aus eben diesem Umstand unmöglich sein ²¹).

Als ein weiteres der vielen Beispiele für das Zusammenarbeiten mehrerer Künstler an einem Projekt soll noch die Ehrenpforte Maximilians I. erwähnt werden. 1512 wurde Albrecht Dürer mit der Holzschnittaussführung beauftragt. Das literarische, während der Arbeit durch die Aufnahme neuer Ereignisse aktualisierte Programm, verfaßte Johannes Stabius; von Willibald Pirckheimer wurde es durch horapollinische Bildsymbole bereichert. Mit dem Gesamtentwurf wurde der Innsbrucker Hofmaler Jörg Kalderer betraut. An den Holzschnitten waren neben Dürer noch Hans Springinklee, Wolf Traut und Albrecht Altdorfer entscheidend beteiligt ²²).

An dreien an diesem Projekt beteiligten Künstlern - außer Springinklee - kann man eine weitere neue Entwicklung erkennen. Waren es in der Anfangszeit der Druckgraphik hauptsächlich die Goldschmiede, so sind es nun auch Maler, welche im Holzstock oder in der Kupferplatte arbeiten. Diese sog. "Malerstecher" fertigen neben Figürlichem auch Entwürfe für das Kunsthandwerk. Dürers Zusammenarbeit mit Krug ist hinreichend bekannt, seine Entwürfe im Dresdner Skizzenbuch ebenfalls ²³). Von Altdorfer gibt es eine Reihe von Goldschmiede- und Ornamententwürfen, in welchen er, bezeichnenderweise ohne Italienreise, das neue Ornament einfühlsam übernimmt und einfügt ²⁴).

Waren es anfangs Aufträge von Obrigkeiten - Kaiser, Kirche oder Stadt -, welche zu dieser Form der Arbeitsteiligkeit führten, so ist es nun neben diesen in ver-

stärktem Maße das Patriziat. Durch Besitz oder Beteiligung an Erzminen oder Ex- und Import erlebte es vor allem finanziell einen Aufstieg.

Der Humanismus, die bestimmende geistige Richtung der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, sollte seinen Ausdruck finden in Aufträgen für die Gestaltung des engsten, privaten Bereichs. Diese Spezifizierung brachte eine bis dahin ungekannte Flut an Aufträgen für die Handwerker in Nürnberg an Getäfel, Möbeln, Gebrauchs- und Ziergegenständen. Um all diesen Wünschen, vor allem dem konkreten Wunsch nach der Gestaltung in der "welchen manier" nachkommen zu können, wurde es notwendig, in oder außerhalb der Werkstatt einen Spezialisten hierfür zu beschäftigen. Einen Spezialisten, welcher in der gewünschten neuen Manier entwerfen konnte. Flötner kommt zu einem Zeitpunkt nach Nürnberg, in dem nach einem Entwerfer - auch noch im heutig gebräuchlichen Begriff - verlangt wurde. Einem Künstler, welcher in und mit dem Wesen des neuen Ornamentes arbeiten konnte in Hinsicht auf Objekte des täglichen Lebens.

Die Reformation brachte abermals Aufträge, sowohl für den Visierer und Formschneider, wie auch für den Drucker und den Literaten. Das Anliegen sollte und mußte neben dem gedruckten Wort für die gebildeten Schichten in Bildern dem Volk nahegebracht werden.

Die Verleger des 16. Jahrhunderts nehmen nicht nur eine gewichtige Stelle ein bei der Beschäftigung der Entwerfer, Formschneider etc. und der Verbreitung derer Werke, sondern in gewisser Weise auch für die Entwicklung des Ornamentes. Aufgrund ihrer Mittlerfunktion kennen sie beide das Ornament beeinflussen den Seiten, die Seite der eigenständigen Entwerfer und deren realiter gewordenen Ideen und die Seite der Auftraggeber mit ihren Wünschen.

Durch die große Nachfrage an Gedrucktem, gebunden oder als Einzelblatt, wird es notwendig, daß dieses über einige wenige Schaltstellen abgewickelt wird. Anton Koberger, welcher kurz nach 1470 in Nürnberg zu drucken begann, war Vorsteher einer Großwerkstatt und Organisator des Vertriebs. Nach Neudörfer arbeitete er täglich mit 24 Pressen, "dazu hielt er einhundert und etliche Gesellen, die waren eines Teils Setzer, Correctoren, Drucker, Possilierer, Illuministen, Componisten, Buchbinder". Dazu hatte er Niederlassungen in Wien, Ofen, Breslau, Krakau, Venedig, Mailand, Paris und Lyon. 1505 gab er das Drucken auf und beschränkte sich auf Buchhandel und Verlag ²⁵⁾.

2.1. ZUM SIGNIEREN UND ZUM URHEBERRECHT

Im Verlauf des 15. Jahrhunderts verbreitete sich die Sitte des Signierens immer mehr in den Bereichen der Malerei und der Plastik. Jedoch diente sie hier der Bezeichnung eines eigenständigen Objektes durch dessen eigenständigen Schöpfer. Es war durch seine Einmaligkeit an einen Ort gebunden, konnte auch bei möglichem Ortswechsel jeweils nur an einer Stelle seiner Anbringung seine Funktion erfüllen. Mit der Möglichkeit des Vervielfältigens in großer Anzahl entsteht für die Kunst und den darin und dafür Schaffenden das Problem des Kenntlichmachens des Urhebers für ein jedes dieser sich gleichenden Produkte.

Geisberg ²⁶⁾ führt die Sitte des Signierens mit dem Monogramm, in späterer Zeit des öfteren in ligierter Form, auf den feststehenden Gebrauch des Goldschmiedehandwerks zurück, die fertige Metallarbeit mit dem Merkzeichen zu versehen. Da die früheren Arbeiten fast

durchgängig von ausübenden Goldschmieden stammen, bekommt diese Annahme eine größere Wahrscheinlichkeit als diejenige, hierin schon einen Musterschutz für geistiges Eigentum oder das Schielen des Sammlers auf das Monogramm sehen zu wollen.

Ab dem 16. Jahrhundert kann neben dem ursprünglichen auch das Monogramm des Kopisten, des Formschneiders, des Briefmalers oder des Verlegers auftauchen.

Die Problematik liegt in der Möglichkeit des leicht Kopierbaren, da sich die Kennzeichen, die Handschrift eines Künstlers im Linearen erschöpfen, so entfallen z. B. die Momente der Farbe und deren spezifischer Anwendung. Durch die neuen technischen Verfahren ab der Jahrhundertmitte wird es nun möglich, mit Hilfe ebendieser Kopien anzufertigen. Das rein Lineare läßt sich, auch mit den Kennzeichen der individuellen Handschrift, leichter übernehmen als ein Werk mit weiteren bestimmenden und bestimmbaren Komponenten.

Nicht vergessen werden darf das Format dieser sich etablierenden neuen Gattung der Druckgraphik. Durch ihre geringe Größe waren sie leicht kopierbar, man benötigte keine großen Umstände, es genügte ein kleiner Arbeitsplatz (wie er auf dem vielfach publizierten Holzschnitt des "Formschneiders" von Jost Amann zu sehen ist). Zum anderen war diese durchaus geläufige Methode des Verbreitens von Darstellungen, seien sie nun figürlicher oder ornamentaler Ausbildung, mit keinen hohen Kosten verbunden. Liest man die wenigen und meist sehr aussagespärlichen Archivalien über diese neue Gattung Künstler, so gewinnen diese beiden Punkte an Bedeutung. Sie scheinen, falls sie nicht einer lukrativeren Hauptbeschäftigung wie etwa Goldschmied in der Anfangszeit oder Maler wie etwa Dürer nachgingen, nie zu einer finanziellen Unbesorgtheit gekommen zu sein. Auch Flötner hatte anscheinend

zeitlebens mit diesen Schwierigkeiten zu kämpfen.

Durch die große Nachfrage wurde, wie auch in den anderen Bereichen, eine Arbeitsteilung notwendig. Am Beispiel des geschäftstüchtigen Frankfurter Verlegers Sigmund Feyerabend wird diese sichtbar. Er selbst hatte eine Lehre als Formschneider absolviert und beschäftigte nun für seine umfangreiche Verlagsproduktion zahlreiche Künstler an verschiedenen Orten. Die Arbeit teilte sich auf in "stellen" (= Erfinden der Komposition), "abreißen" (= die Komposition in eine Linienzeichnung mit Schraffuren umsetzen), "schneiden" (= die Linienzeichnung in den Holzstock schneiden) und "drucken". Er selbst sah seine eigentliche und wichtigste Aufgabe in der Kombination, Organisation und Finanzierung dieser Projekte ²⁷⁾.

Schon sehr früh beginnt die Loslösung des Verlagswesens vom Buchdruck, das gedruckte Werk fügt sich dem übrigen Warenhandel und damit dem Messebetrieb immer mehr ein. Auch das Kapital beteiligt sich am Umsatz durch Bestellungen bei fremden Druckwerkstätten. Zu größeren Unternehmungen werden Gesellschaftsverträge zwischen mehreren Geschäftspartnern abgeschlossen.

Ihren ersten Höhepunkt erreicht diese Entwicklung in Anton Koberger, dem bedeutendsten Druckverleger zu der Zeit in Nürnberg. So schließen sich zur Veröffentlichung der Weltchronik von Hartmann Schedel die Künstler Michael Wohlgemut und Wilhelm Pleydenwurff einerseits und Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister andererseits zusammen. Die Künstler haben die Holzschnitte zu liefern, die Geldleute die Herstellungskosten zu tragen. Der Vertrag wird am 29. Dezember 1491 abgeschlossen, die Schlußrechnung erfolgt am 22. Juni 1509 ²⁸⁾. Durch diese Praktiken gerieten Künstler, falls sie ausschließlich in den Bereichen Stellen, Abreißen und Schneiden tätig waren, in eine existenzbestimmende Abhängigkeit von den Verlegern.

Ilse O'Dell-Franke führt zwei Beispiele für die Unzahl der Produkte auf, welche nur zum Teil der eigenen freiwilligen Betriebsamkeit entsprangen: Quad von Kinkelbach wundert sich 1609 über Virgil Solis, "wie jm möglich gewesen in so kurzer lebzeit eine solche ungleubliche zall kunststucker allein zu figuriren" und der Frankfurter Künstler Georg Keller berichtet Sandrart 1615, daß Jost Amann während Kellers vierjähriger Lehrzeit bei ihm "so viel Stücke in Nürnberg gezeichnet, daß zu zweifeln, ob alle auf einen Heuwagen hätten können geführt werden, dern sonderlich der berühmte Kunst- und Buchführer zu Franckfurt am Mayn". Aus dem Briefwechsel Amanns mit seinem Schwager in Zürich wird deutlich, daß er zu dieser ungeheuren Produktivität durch ständige Geldnöte gedrängt wurde, also von Feyerabend, der ihm jahrelang die Bezahlung schuldig blieb, regelrecht ausgebeutet wurde und 1591 enttäuscht und verschuldet starb ²⁹).

Da - wie schon aufgeführt - die Quellen für die 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts noch zu wenig erforscht sind, ist man in diesem Belang auf formale Quellen angewiesen.

Daß die eben geschilderten Umstände sich auf die erste Jahrhunderthälfte übertragen lassen, zeigen die Texte zu einer Landsknechtsdarstellung von Peter Flötner aus den dreißiger Jahren ³⁰). Inwieweit diese von Hans Sachs stammen, ist noch nicht geklärt, spielt in diesem Zusammenhang auch keine Rolle. Unter der Überschrift "Steffan Goldschmidt" liest man: Nach scharpffer kunst sein mein begier // Der Niderlandischen manier // Von gulden Schewren / Roten ringen // Nun wil mein fueß ich weyter schwingen // zue einem Herren in Trabanten // Ein Monat lang umb acht Ducaten // Dem will sein feindt ich helffen schlagen // Mein stolzen leyb gar dapfer wagen.

Das gleiche Blatt gibt es mit einem anderen Text mit dem Titel "Veyt Pildhawer": Vil schoener Pild hab ich geschnitten // Künstlich auff welsch und deutschen sitten // Wiewol die Kunst yetz nimmer gilt // Ich kündt dann schnitzen schoene pilt // Nacket und die doch leben thetten // Die weren weyt in Marck un Stetten. // So aber ich das selb nit kan // Muß ich ein anderes fahn an // Und wil mit meiner Hellenparten // Eyns großmoechtigen Fuersten wartten.

Die Klagen der Künstler kommen also nicht nur aus den Reihen der unzüftigen, wie Entwerfer, Formschneider, Briefmaler etc., sondern betreffen auch die in den Zünften organisierten.

In diesem Zusammenhang muß Warnke ³¹⁾ widersprochen werden. Keineswegs "deutet Flötner auf einen Bereich, der nun in der Tat die Künstler als Pensionäre bis in unser Jahrhundert hinein hegen und pflegen wird: die Höfe". Vielmehr wird damit ausgesprochen, daß einem Künstler, falls er mit seinem erlernten Broterwerb kein Auskommen hatte, nur der Ausweg blieb, sich in einem Söldnerheer zu verdingen.

Ein Beispiel hierfür findet sich in Urs Graf, welcher in den Jahren 1512 bis 1515 als Schweizer Söldner an drei Heerzügen teilnahm.

Mit ein Grund für die schlechte soziale Stellung lag im noch fehlenden Urheberschutz für Erzeugnisse der Kunst. Wurde die Urheberrechtsmaterie aufgrund des Mangels an Quellen aus dem 16. Jahrhundert hauptsächlich unter gewerberechtlichen Aspekten behandelt, so liefert Pohlmann ³²⁾ neues Material für den kunsturheberrechtlichen Schutz.

Privilegien konnten erteilt werden durch den Kaiser als obersten Schirmherrn des Reiches, den Landesfürsten als Machthaber seines Gebietes oder durch den Rat einer Stadt. Letztere waren jedoch nur auf dieses, meist sehr kleine Gebiet beschränkt; was z. B. in Mainz geschützt war, konnte in Köln ohne Gefahr nachgedruckt werden ³³). Von den Ergänzungen im Anhang abgesehen, liefert auch der Beitrag Pohlmanns den Aspekt, daß, aufgrund der bisherigen Quellenlage, Schutzbriefe doch in erster Linie an Drucker und Verleger erteilt wurden und das Autorenprivileg sich hauptsächlich auf Erzeugnisse der Literatur und Musik erstreckte. Auch bei der Durchsicht der mit Privilegien ausgestatteten Künstler fällt auf, daß neben schon damals klangvollen Namen wie Albrecht Dürer und Barthel Beham wohl in erster Linie das Werk und nicht der Künstler den Ausschlag gaben: "ain architectur und perspectur, auch slösser, heuser, lustgepeu, erhefte angesichter der Fürsten und herrn, so er abconterfeit hete", Wappenbuch der Augsburger Geschlechter etc. Auffallend ist die große Anzahl an Werken mit Darstellungen der Geometrie, Architektur und Perspektive ³⁴). In diesem Sinne äußert sich auch Kunze ³⁵): "Der Schutz galt den materiellen Aufwendungen des Druckerverlegers für seine Buchware, nicht der geistigen Arbeit des Autors, d. h. das betreffende Werk wurde als Ware, nicht wie im modernen Urheberrecht als immaterielles Gut geschützt". Verständlicherweise hatten Autoren nichts dagegen, falls ihre Werke durch Nachdruck, auch den unerlaubten, auf diese Art und Weise eine noch größere Verbreitung fanden. Darüber hinaus waren sie meist auch in finanziell unabhängigen Positionen. "Die Humanisten hielten es nicht für ehrenwert, sich für ihre wissenschaftlichen Werke materiell entschädigen zu lassen, meist erhielten sie nur Freixemplare" ³⁶).

Die unglückliche Situation der rein im graphischen Gewerbe tätigen Künstler ergab sich aus dem Umstand, daß sie nur als Zulieferer, als "Wasserträger" für das entstehende Werk angesehen wurden. Hatte der Drucker oder Verleger das von ihm Gewünschte erhalten, ging es durch die Bezahlung in sein Eigentum über, über das er verfügen konnte. Auch bei Mehrfachverwendung erhielt der Autor keine zusätzliche Bezahlung.

Dieses läßt sich m. E. ebenso auf die Druckerzeugnisse, welche als Einzelblätter auf den Markt kamen, übertragen. Wie hoch die jeweilige Auflage war, bestimmte die Nachfrage und gefragt und gewünscht wurde wie stets das "Neue". Da das Sammlerwesen für Graphik in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts erst in den Anfängen begriffen war, darf man annehmen, daß dieses "Neue" in Flötners Entwürfen hauptsächlich von ausübenden Kunsthandwerkern erworben wurde.

In Flötners Werk ließen sich bis jetzt zwei Beispiele der Weiterverwendung finden. Es sind dies die Darstellung der verschiedenen Arten der Lichtbrechung (Abb. Hollstein, Nr. 39) und die Groteske von 1546 (KatNr. 46, Abb. 69).

Die erstere, P F bezeichnet und gewiß nicht zu den glücklichsten Schöpfungen Flötners gehörig, darf als Auftragsarbeit angesehen werden für das Werk Vitellios "Mathematici doctissimi περί ὁπτακῆς id est de natura, ratione, et proiectione ..., Norimbergae apud Jo. Petreium, Anno MDXXXV", wo er als Titelholzschnitt fungierte. Dieser Holzschnitt wurde wiederverwendet in dem 1548 ebenfalls bei Petreius erschienenen "Vitruvius Teutsch" von W. Rivius. Diese Verwendung gab vielen Spekulationen Nahrung. Man wollte einen Großteil der Illustrationen des Vitruvius Flötner zuschreiben, bis Röttinger die überzeu-

gende Darlegung gelang, daß dieser Holzschnitt nur aufgrund verlegerischer Aspekte wieder benutzt wurde ³⁷).

Die bezeichnete und 1546 datierte Grotteske erscheint erstmals in der sog. Wyssenbachschen Folge "Getruckt zu Zyrich bei Rudolph Wyssenbach-Formschnyder 1549". Sie wird wiederverwendet als Rückseite des Titels in Jakob Geßners "Imperatorum Romanorum ... verissimae imagines ..." aus dem Jahre 1559 und in dessen "Wunderbarliche kostliche gemäلت", Zürich 1566, weiterhin in der "Architectura antiqua" von Johann Wolff, Zürich 1596 und deren neuerlichen Ausgabe bei Johann Bodmer, Zürich 1627.

Bei der Ausgabe 1596 fehlt die Jahreszahl 1546; Reimers verneint ein absichtliches Entfernen, neigt eher zu einem natürlichen Ausspringen aus dem Stock. Könnte letzteres der Fall sein, so dürfte man erwarten, daß auch das die beiden Zahlenpaare trennende Monogramm und die beiden darüber angebrachten Schnitzmesser in Mitleidenschaft gezogen worden wären. Da dem nicht so ist, darf man ein absichtliches Entfernen annehmen. Vielleicht war die Jahreszahl schon zu antiquiert, die Signatur P F noch gut bekannt oder schon in Vergessenheit geraten ³⁸).

Das letzte Beispiel zeigt den Weg, den Druckstöcke nehmen konnten. Außer der Möglichkeit des genauen Kopierens, die hier ausgeschieden werden kann, gab es noch die des Verkaufs und des Erbens.

3. ZUM ORNAMENT 39)

3.1. SPÄTGOTISCHES ORNAMENT

Parallel zu den aufgezeigten Phänomenen im Bereich der sozialökonomischen Entwicklung, welche primär den Werkstattbetrieb beeinflussten, ist eine eigenständige Entwicklung im spätgotischen Ornament im Norden festzustellen. Eine Entwicklung, welche, wie noch aufzuzeigen sein wird, in sich aufgespalten in zwei parallelen Bahnen verläuft. Das reale, das angewandte Ornament ist in einer gewissen Endphase begriffen, es verselbständigt sich und ist dadurch in der Lage, ohne einen sichtbaren Träger im herkömmlichen Sinne auszukommen. Es kann ihn verdecken, verschleifen oder ihn als ein ihm immanentes Detail in die Gesamtstruktur aufnehmen.

Zugleich gewinnt der Ornamentstich an immer größerer Bedeutung. In seinen Anfängen noch ein genaues Abbild des angebrachten Ornamentes, beginnt er sehr bald ein eigenständiges Leben zu führen. Neben den Vorlagen entstehen "phantastische" Entwürfe, oft nur noch in der Intention auf sich selbst bezogen und nur in der Zweidimensionalität auf dem Papier verwirklichtbar.

3.1.1. ANGEWANDTES ORNAMENT

Im angewandten, angebrachten Ornament läßt sich das Phänomen der Verselbständigung an den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts bemerken. Ein Beispiel hierfür ist der Hochaltar der Pfarrkirche St. Wolfgang in St. Wolfgang im Salzkammergut von Michael Pacher (dat. 1481).

Das Ornament überzieht die gesamte Altararchitektur. Es kann kein Tektonisches mehr festgestellt werden, selbst die Skulpturen werden in das System eingebunden. In den spiraligen Drehungen und Wendungen wird das Körperliche - wie in der Architektur - überspielt. Klein- und Großformen stehen zueinander in einem sehr engen Rapport, die Haarbildungen in der Auflösung in kunstvoll gedrehte Einzelspiralen, die Gewänder in kunstvollen Schwüngen und Überschneidungen, welche die Plattform des Geschehens verdecken.

In der Architektur, sofern man hier noch davon sprechen kann, gibt es einen letztendlich nicht mehr faßbaren Raum. An seinen Extrempunkten findet man vorne dreidimensionale Ornamentgebilde, deren Grundstruktur im Ensemble immer wieder stärker oder abgeschwächt hervortritt, die hintere Raumgrenze wird zum Gitter, zu einer ornamentalen Grenzform mit keinem fest zugehörigen Hintergrund, es kann die Funktion eines realen Abschlusses nicht erfüllen.

Durch dieses starke Raumwollen muß das Tektonische gezwungenermaßen an Bedeutung verlieren. Pacher entschied sich bei den beiden vorhandenen Möglichkeiten zur Raumbildung gegen das rein Tektonisch-Konstruierte, in dem dem Ornament nur die Rolle des Verzierens, des Schmückens zukommt und für das rein Ornamentale. Die Folge ist ein "schwingender" Ornamentraum, welcher nur noch aufgrund seiner Ausdehnung einen bestimmten Platz beansprucht, jedoch losgelöst vom großen topographischen Zusammenhang.

Das Gehäuse wird zum Ort der Anbringung des spätgotischen Ornamentes in seinen sämtlichen Spielarten.

Die konsequenteste Stufe dieser Richtung, zugleich ein gewisser Endpunkt, wird erreicht im Hochaltar des Meisters H.L. im Münster von Breisach (dat. 1526).

War bei Pachers Altar, gut vierzig Jahre zuvor, noch ein Rest des Tektonischen, des das Ornament tragenden Gerüstes spürbar, so findet man beim Meister H.L. nur noch reines Ornament in einem Rahmen, welcher das Innere für sich, und dieses wiederum nach außen hin abgrenzt. Durch dieses Neue eines statischen Rahmens, wie man ihn bei sämtlichen Ornamentstichen findet, kann hier - wie dort - die klar abgegrenzte Freifläche mit reinem Ornament ausgefüllt werden.

Die Skulpturen als solche sind nur noch faß- und erkennbar in ihren unbedeckten Körperteilen, selbst in ihren Haltungen werden sie in dem übergeordneten ornamentalen Gesetz verformt. Neben der offensichtlichen Einbindung in Gewand und Haar setzt es sich fort bis in Kleinigkeiten, so z. B. in den Füßen, welche nicht mehr an statische oder logische, sondern nur noch an die Gesetzmäßigkeit des Rankenwerkornamentes gebunden sind, in seinem Vor und Zurück, in seinen Überschneidungen. Auch das Einbringen der Putti, in der Mitte der 20er Jahre bereits geläufig, folgt diesem Bewegungsmotiv.

Das spätgotische Ornament hat hier in seiner Reinform seinen Endpunkt erreicht, eine weitere Entwicklung ohne die Aufnahme fremden Ornamentgutes ist nicht mehr denkbar.

Diese Hypertrophierung des Ornamentalen bedeutet zugleich dessen Ende; es gibt keinen Zusammenhang zwischen der Grundstruktur des Altares, dem Tektonischen und dem Ornament. Das Ornament wird motiviert.

Inwieweit eine Motivierung dem Wesen des Ornamentalen widerspricht, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht entschieden werden. Es sei an dieser Stelle auf das Kapitel 3.1.2. Druckgraphik hingewiesen, in dem einführende Überlegungen angestellt werden sollen.

Konnte anhand dieser beiden Beispiele die Endphase des spätgotischen Ornamentes aufgezeigt werden, seine Ver selbständigung, das "Ausreizen der Möglichkeiten", so soll an zwei m. E. repräsentativen Beispielen versucht werden zu veranschaulichen, wie das neue Ornament, mit welchen Elementen, zunächst in das Ornament nördlich der Alpen übernommen wird und wo Reste des spätgotischen noch angebracht werden.

Albrecht Dürer fertigt ein Jahr nach seiner Rückkehr von seiner zweiten Italienreise (1505-1507) den Gesamtentwurf für das Allerheiligenbild und den Rahmen an (Chantilly, dat. 1508). Von Interesse für diese Betrachtungen soll nur der Rahmen sein.

Die Stellung Dürers als Vermittler und Wegbereiter des neuen Ornamentes findet am treffendsten seinen Ausdruck in der Beschreibung eben dieses Rahmens durch Heinrich Wölfflin⁴⁰).

"Der Entwurf gibt den Rahmen italienisch einfach: zwei glatte Säulen mit Gebälk und einem halbkreisförmigen Schildbogen darüber. Daß die Formen noch nicht ganz verstanden sind, verrät sich wohl da und dort, und die nach unten sich verengende Predella, die den Säulen sozusagen den Boden unter den Füßen wegnimmt, ist unbedenklich noch im alten Stil komponiert, allein für deutsche Augen von Anfang des 16. Jahrhunderts muss das Werk als reine Fremdkunst gewirkt haben, so sehr, dass Dürer nicht dabei blieb. Es ist einer der lehrreichsten Prozesse, die wir bei ihm beobachten können, wie die architektonischen Formen ihre Grösse und Strenge verlieren, wie die Flächen dem Ornament überliefert werden, mit einem Worte, wie er das fremde System dem nationalen Geschmack anzugleichen versucht".

Daß "die Flächen dem Ornament überliefert werden", mag z. T. im Wesen des neuen Ornamentes begründet sein, noch stärker aber dürfte es, selbst bei einem Künstler wie Dürer, welcher es mit eigenen Augen an Ort und Stelle in Italien gesehen hatte, abhängig sein von dem Medium, mit dessen Hilfe es zu Beginn übermittelt wurde, nämlich der Druckgraphik.

Das Neue, Wichtige bei Dürers Entwurf ist das Aufzeigen des Tektonischen für das neue Ornament, sozusagen das Gerüst ohne seine "Verkleidung". Diese Strukturelemente in ihrer richtigen Anordnung konnten allerdings nicht dem Medium der Druckgraphik entnommen werden, sondern mußten, wie bei Dürer, am Ort ihrer ursprünglichen Anbringung, in situ erfaßt worden sein.

Durch die Vorgabe dieser festen Strukturelemente wird auch im Norden die Aufgabe des neuen Ornamentes definiert, als Verzierung eben dieser, seine Einbindung in die tektonische Idee. Dieser Schritt war notwendig für die weitere eigenständige Entwicklung des Ornamentes im Norden im 16. Jahrhundert.

Ein weiteres Beispiel hierfür stammt von Jörg Breu d.Ä. Seine Muttergottes in der Halle, wohl um 1512/15 entstanden ⁴¹⁾, beruht auf einer weit ausgeführten und an einzelnen Stellen farbig behandelten Entwurfszeichnung Dürers aus dem Jahre 1509 ⁴²⁾. Charakteristisch für diese Zeit ist die noch starke Abhängigkeit von den italienischen Titelblättern. Die neuen architektonischen Formen samt zugehörigem Ornament ergaben sich auch in der Umsetzung in der Malerei des Nordens in ihrer vorlagehaften Zweidimensionalität. Bei Breu wird der Raum aufgespannt zwischen zwei folienhaften Titelrahmungen. Vorne benützt er die geläufige Version mit zwei auf reliefierten Postamenten stehenden Säulen mit Kompositkapitellen, jedoch um 90° aus der Achse gedreht. Vorne wird er - architektonisch unmöglich - ausgespart,

so daß der Rundbogen alleine von dem äußerst dünnen Gebälk getragen werden muß; dadurch erhält man einen ungehinderten Blick auf das Gewölbe.

Im Hintergrund wird der Raum beschlossen mit einer weiteren Variante der Titelrahmungen, zwei mit Arabesken reliefierten Pfeilern, in der Lünette eine figürliche Darstellung (wie im Rahmen des Allerheiligenbildes). Die Gewölbeform entspricht der Rundtonne der Renaissance, jedoch dekoriert mit dem "überkommenen" spätgotischen Netzgewölbe.

Auch in der realiter ausgeführten Architektur läßt sich dieses Phänomen beobachten, so bei der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg (1509-12, nach Entwurf Sebastian Loschers (?)). Der über quadratischem Grundriß gebildete Raum wird vom Kirchenschiff durch einen triumphbogenartigen, m. E. wiederum stärker an eine Titelrahmung erinnernden Abschluß geschieden. Bei der Gewölbedekoration blieb man ebenfalls im "alten" Ornament.

Sehr starke Anklänge finden sich nach 1500 in der Reliefplastik, z. B. - um im Nürnberger Raum zu bleiben - in der überaus großen und modernen Produktion von Grabmälern aus der Vischer-Hütte.

Dem Ornament fällt hier, wie bei den vorbildhaften Titelblättern, die Funktion des Rahmens zu. Dem stets hochrechteckigen Format wird eine Säulen- oder Pfeilerarchitektur mit abschließendem Rundbogen einbeschrieben und das neue Ornament an den seinem Wesen gemäßen Stellen angebracht. Real umgesetzte und aufgezeigte Renaissancearchitektur findet man ausschließlich in dem dadurch ausgesparten Mittelteil, wie bei dem Beispiel des Bronzeepitaphs für Margarethe Tucher von Peter Vischer d. J. aus dem Jahre 1521 (Regensburg, Dom). Jedoch kann man auch hier das schon bei den beiden Bei-

spielen zuvor aufgezeigte Phänomen beobachten: bei der Darstellung des zwischen zwei folienhaften Renaissancearchitekturen aufgespannten Raumes greift man auf das gotische Dekorationssystem zurück, hier in seiner einfachsten Form des Kreuzrippengewölbes mit Schlußsteinen.

3.1.2. DRUCKGRAPHIK

Die Druckgraphik im Norden erlebt seit ihrem Einsetzen zu Beginn des 15. Jahrhunderts einen Aufschwung, wie man ihn bis dahin noch von keiner anderen Gattung, vor allem innerhalb einer derart kurzen Zeitspanne, erlebt hatte.

Waren es bis zur Jahrhundertmitte fast ausschließlich Blätter mit figürlichen, im Dienste der Kirche verankerten Darstellungen, so setzt in eben diesem Zeitraum eine neue Gattung der Graphik ein, welche innerhalb kürzester Zeit zu einem selbständigen Medium und damit zu einem Eigenleben finden sollte. Bezeichnend für den Ornamentstich, welchen man wohl besser mit dem seit Berliner üblichen Begriff "Ornamentale Vorlageblätter" charakterisiert, obwohl der Kürze wegen der erstere immer noch häufiger anzutreffen ist, ist der Umstand, daß er bis Anfang 16. Jahrhundert hauptsächlich ein Anliegen der Goldschmiede war, oder doch von Künstlern, deren erste Ausbildung die des Goldschmiedehandwerks war.

Geschah bisher die Darstellung in einer gewissen ikonographischen Allgemeingültigkeit, so sollte sich recht bald dieses System auch für die graphische Untergattung Ornament durchsetzen. Durch die Möglichkeit der Ablösung vom Realträger und der Darstellung auf "wertfreiem" Grund erfährt das Ornament eine Motivierung;

dadurch wird es beliebig, nicht nur in der Umsetzung in Reales, wobei das Material des Trägers zu berücksichtigen ist, sondern auch in sich selbst in seinem Eigenleben auf dem Papier.

Ein weiteres Wichtiges ist das Moment des leicht Transportablen. Ein Künstler ist nun nicht mehr angewiesen auf seine eigene Anschauung an Ort und Stelle, er kann an seinem Ort des Wirkens einen wahren Ornamentschatz erhalten, Formgut für seinen Werkstattgebrauch sammeln. Nur nebenbei sei hier der Hinweis angebracht, daß bereits im Jahre 1500 die erste Messe für Graphik in Frankfurt stattfand.

In den meisten Fällen kannte der Künstler nun nicht mehr den Ort der Anbringung des Ornamentes. Durch das Ausfallen dieses Momentes wird es für ihn frei komponier- und kombinierbar, er kann es durch Analyse in seine typischen Bestandteile zerlegen und durch folgende Synthese der zu dekorierenden Form anpassen. In seinen Extremfällen kann es nicht mehr umgesetzt werden, es behält seine Gültigkeit und Wertigkeit nur innerhalb der Zweidimensionalität des Papiers oder der Zweidimensionalität des Objektes, z. B. beim Flachschnitt.

In den nachfolgenden Darstellungen soll der Versuch unternommen werden, innerhalb der Gattung der ornamentalen Vorlageblätter aufzuzeigen, wie sich das spätgotische Ornament in seinem Wesen verändert und so das neue der Renaissance übernehmen kann.

Bei dem Blatt des Meisters ES, dem "eigentlichen Begründer des Kupferstichs im modernen Sinn" ⁴³), mit der Darstellung des sog. "Kampfes der Frauen um die Männerhose" aus den Jahren um 1440 (Abb. 1) finden sich äußerst starke Anklänge an das Ornamentsystem

der nördlichen Spätgotik wie auch des der südlichen Renaissance.

In der ornamental ausgerichteten Anlage des Blattwerks, in seinem Vor und Zurück, in dessen Überschneidungen erkennt man das System der spätgotischen Ornamentik, z. B. eines Pacher und dessen Endpunkt in der Entwicklung des Meisters HL.

Es fehlt die groteske Raumanlage, jedoch ist das Groteske als ein "von allen Rücksichten auf logische, statische und mechanische Gesetze eines Naturalismus befreite Dekorationssystem"⁴⁴) vorhanden. Einerseits durch das Einbringen von der Schwerkraft unterliegenden Figuren an Stellen, die ihrem Wesen nach keineswegs die Funktion einer tragenden Plattform mehr übernehmen können. Andererseits durch das Einbinden des Figürlichen in Details dieses Systems; die Blätter umwickeln es, verdecken es zum Teil, so daß sie in ihrer eigenen Körperlichkeit aufgelöst werden und aus einer anderen Stofflichkeit gebildet scheinen. Diese Egalisierung des Stofflichen bemerkt man ebenfalls an der zerrissenen Männerhose, deren Teile die Frauen in den Händen halten. Sie zu eruieren bedarf es eines genauen Hinsehens, eines Nachvollziehens jeder einzelnen Ornamentstruktur, derart wurde ihre Stofflichkeit zugunsten einer gesamten aufgegeben.

In einer logischen Weiterentwicklung stehen die Blätter von Israhel van Meckenem d. Ä. (Abb. 2-4), einem gelernten und ausübenden Goldschmied, von dessen Hand die ältesten bekannten Ornamentstiche stammen⁴⁵). Symptomatisch für diese drei zwischen 1460 und 1470 entstandenen ist die Betonung der Mittelachse, welche bei Abb. 2 und 3 nicht durch das Figürliche erbracht wird, sondern durch die ornamentalen Fügungen, welche stets unten von der Mitte ausgehen, nach außen schwingen und dabei auch die Ecken ausfüllen und akzentuieren, um dann über einen

großen Schwung nach oben, wiederum die Ecken betonend, in seiner Endigung die Mittelachse betont. Wie vorherrschend diese Struktur das Blatt, die Füllung, beherrscht, zeigt sich bei genauerer Betrachtung der eingespannten Motive, deren Tendenz jeglicher Symmetrie entbehrt.

Eine gewisse Endmöglichkeit, das gotische Ornament in seiner Reinform weiterzuentwickeln, findet sich in einem Blatt Israhel van Meckenems d. J. (Abb. 5), dessen "genauer Sinn der Darstellung bisher noch nicht enträtselt" ⁴⁶⁾ und wohl um 1490 entstanden ist.

Auffallend ist die gesamte Anordnung um eine Mittelachse, ein gewisser Anklang an die "Candelieri" von Antonio da Monza und Zoan Andrea (s. Kap. 4.2.2.) ist zu vermerken. "Die Dekoration wird von einem manieristischen Zug beherrscht und steht darüber hinaus sicherlich mit über Italien kennengelernten Reminiszenzen aus der antiken Groteske in Zusammenhang" ⁴⁷⁾. Inwieweit dies der Fall sein konnte, läßt sich nach den bis jetzt bekannten Materialien nicht festlegen.

Die momentane Stufe in der Ornamententwicklung nördlich der Alpen wird charakterisiert durch folgende Merkmale: die Wahl der Motive und deren Lokalisation wird frei, das Blattwerk besitzt keine natürliche, sondern eine rein ornamentale Grundlage und zeigt eine verstärkte Tendenz zum Figürlichen. Letztendlich findet man in diesem Stadium auch schon das Labile, ein Charakteristikum der Groteske, welches m. E. immer dann anzutreffen ist, wenn ein Ornament derart dominant wird, daß es sämtliche Einbringungen nach seinen ihm immanenten Gesetzen verformen kann.

Nachdem, wie oben gezeigt, im Ornament in seiner Reinform sämtliche Möglichkeiten "ausgereizt", dabei aber zugleich die Orte zum Einbringen von charakteristischen Details des neuen Ornamentes geschaffen worden

waren, sieht man deren praktischer Umsetzung erstmals um 1500.

Als Beispiel hierfür sei der Stich des Meisters PW ⁴⁸⁾ angeführt, der als das Neue für den deutschen Ornamentstich Putti, in diesem Falle ikonographiefreie Figuren, an die Stelle von den bisherigen ikonographietragenden, symbolhaften setzt (Abb. 6).

3.2. DIE GROTESKE

Die Ornamentform der Groteske in all ihren Variationsmöglichkeiten war die Bestimmende für den Ornamentstich südlich und in verstärktem Maße nördlich der Alpen im 16. Jahrhundert.

Auch das ab der Jahrhundertmitte an Bedeutung gewinnende System des Rollwerks (s. Kap. 5.2.) befindet sich in einer gewissen Abhängigkeit von dem der Groteske.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann nur der Versuch unternommen werden, einen bescheidenen Betrag zu der schon lange fälligen Definition beizutragen. Zu einer Definition, die, stets eng am Objekt bleibend, zunächst das Wesen ebendieses erfaßt. Erst wenn ein Katalog mit beschreibenden Definitionen vorliegt, können gültige Aussagen über das Strukturelle der Groteske erwartet werden.

Einen Vorstoß in dieser Richtung machte Warncke ⁴⁹⁾ in der Erfassung der ornamentalen Groteske in Deutschland in einem zweibändigen Katalog mit einem überaus reichen Angebot an Abbildungen. Damit wurde ein wichtiger Grundstock gelegt für die notwendige, vom Motiv ausgehende Entschlüsselung der speziellen Ornamentform der Groteske, an deren Ende eine praktikable, "griffige" Definition zu erwarten sein dürfte. Ausgehend von Ein-

zelobjekten versuchen Piel ⁵⁰⁾ und Hedergott ⁵¹⁾ eine Analyse der Strukturgesetze der Ornamentgroteske schlechthin zu liefern. Hedergott geht bei seinen Betrachtungen von einem ornamentalen Entwurf Agostino Venezianos aus, Piel von der sog. Raffaelschen Loggia des Vatikan ⁵²⁾.

Lichtwark ⁵³⁾ ist auch in diesem Zusammenhang an erster Stelle zu nennen mit seiner Aussage: "Die Grotteske. Diese Bezeichnung ist in der vorliegenden Arbeit streng auf Gebilde beschränkt, deren Einzelmotive aus verschiedenen Naturformen willkürlich zusammengesetzt sind: Menschen mit Fisch- oder Rankenleib, Säugetiere mit Flügeln und Schnäbeln, Schnecken mit gehörnten Ochsenköpfen und dergleichen. Das Adjektiv grottesk bedeutet dann ohne jeden Nebensinn des Komischen nur das Faktum einer solchen willkürlichen Zusammensetzung".

Des weiteren führt Lichtwark noch den nicht unwichtigen Umstand auf, daß "die grotteske Einzelbildung für den Norden nichts Befremdendes hatte" aufgrund der antiken Centauren und Sirenen, der Randzeichnungen der Codices, Schongauers Vision des heiligen Antonius etc.

Einen weiteren Beitrag zu diesem Problemkreis liefert Hedicke ⁵⁴⁾: "Die Grotteske ist im Gegensatz zum strengen, gesetzmäßigen Flächen-, Pflanzen- oder Rollornament freies Phantasieornament, das an keine bestimmten Formen gebunden ist, den ganzen Ornamentvorrat, den gesamten Formenkreis der menschlichen Figur, Tierwelt, Pflanzen, Geräte, Werkzeuge, Gegenstände aller Art und jeder Verrichtung sowie der Architektur ornamental verwertet und frei von den Gesetzen der Statik und Mechanik allein dem Fluge ornamentaler Phantasie folgt. Auch darin frei, daß neben übernommenen auch selbst geschaffene freie und strenge Formen ebenso nach Willkür verwendet werden dürfen. Nicht Form oder Stil, son-

dern der Geist der Anwendung macht ein Ornament zur Grotteske.

Phantasie und Freiheit haben die Künstler an diesem Ornament besonders gereizt, wie verständlich. Die überreiche, sprudelnde Phantasie wird sich in diesem Ornament ganz besonders ausleben können. So ist Grotteske ein Sammelname für sehr verschiedene Arten von Ornament, für Ornamentkreise, in denen wieder bestimmte, meist sehr weit gefaßte Grundregeln und leitende Gesichtspunkte frei befolgt werden".

Im Sinne Hedickes, wobei die Eigenheit dieses Ornamentalen weniger in einer willkürlichen Kombination von Formen, sondern in einer ganz besonderen Haltung des Gesamten gesehen wird, bezeichnet Berliner ⁵⁵⁾ die Grotteske: "'Leviores', unbeschwerter als andere Dekorationen von allen Rücksichten auf logische, statische und mechanische Gesetze eines Naturalismus, und finde er selbst erst da seine Grenzen, wo die Dinge, die "nec sunt nec fieri possunt, nec fuerunt", in der künstlerischen Darstellung nur noch ein rein spielerisches, selbst der Phantasie real "unmöglich" erscheinendes Leben führen können. Daß etwa eine Ranke von irgendeinem Mischwesen ausgeht oder in ihm endet, das widerspricht wohl der Erfahrung, aber keinem Naturgesetz, ist also "möglich". Jedoch ist es "unmöglich", daß eine sich in die Tiefe erstreckende architektonische Anlage vorn von zwei Männern getragen wird, hinten aber im besten Falle von zwei wegfliegenden Vögeln gestützt ist, also dort im Leeren hängt, oder daß irgendwo in der Luft ein Wassertümpel entsteht, auf dem Delphine schwimmen, oder daß Löwen auf einem betont lose an einer Volute befestigten und dabei doch straffen Seile in die Höhe marschieren. Leicht auch in dem Sinne der Unbeschwertheit durch Rücksichten auf Betonung der Einheitlichkeit der Grundfläche, die im Gegenteil gern ganz will-

kürlich in eine Sockel- und eine Oberzone zerschnitten erscheint, oder auf ihre Ausdeutung durch Führung der Ornamentlinien. Frei endlich in der Art der Verknüpfung der Einzelmotive, die nach Belieben auch einfach ohne tiefere Beziehung untereinander zusammengestellt oder ineinander verschliffen werden ... das gehört gerade zu den wesentlichen Eigenschaften der Groteske, die sie von allen anderen Ornamentgattungen scheidet, daß sie in ihren reifen Formen nicht den Eindruck der Zeitlosigkeit erstrebt, sondern daß sie im Gegenteil vielmehr transitorische Momente ergreift, Motive und Situationen, die in dem Beschauer das Gefühl erwecken müssen, einem sich rasch wandelnden Geschehen beizuwohnen. ... Ein Ornament, dem also im Grunde keine besonderen, nur für es charakteristischen Einzelformen eignen, sondern für das der Geist, in dem sie behandelt werden, das entscheidende ist, wird sich nur in seinen ausgeprägtesten Vertretern wirklich eindeutig von den mit den gleichen Formen arbeitenden übrigen Ornamentarten unterscheiden können".

Auf das Verhältnis des grotesken Musters zu seinem Grund, auf die indifferente Raumschicht geht Strauss ⁵⁶⁾ ein: "In der neueren Ornamentgeschichte wird die allmähliche Sinnwandlung der Fläche sehr deutlich. An der Entwicklung einer ornamentalen Gattung läßt sie sich besonders gut verfolgen: bei der G r o t e s k e . Die Groteske läßt sich ihrer Natur nach nicht in der Fläche darstellen wie ungegenständliches Ornament, sie setzt den Raum voraus, da sie ja zum Teil mit den Beziehungen lebender oder lebend gedachter Wesen arbeitet, die den Raum als Grundbedingung ihrer Existenz, ihrer Bewegungsfreiheit brauchen. Und doch war dieser Raum nicht zu allen Zeiten gleich faßbar. Betrachtet man eine der Loggiengrotesken Raffaels, von denen die ganze neuere Grotesken-Entwicklung ihren Ausgang genommen hat, so ist der entscheidende Eindruck der, daß die ganze Groteskendarstellung sich in einer schmalen

Vordergrundlage abspielt; sie ist wie eine Soffitte zwischen den seitlichen Pfeilergrenzen herabgelassen; der helle Grund ist ganz indifferent, d. h. er bleibt deutlich h i n t e r der Groteskensicht und hat mit dem Aktionsraume der Figuren nichts zu tun".

Bei sämtlichen Definitionen der Groteske fällt auf, daß die hervorgehobenen Charakteristika, sobald sie beim Namen genannt werden, in ihrer Beispielhaftigkeit sich in sämtlichen auf das 16. Jahrhundert folgenden ornamentalen Ausprägung finden lassen. Strauss⁵⁷⁾ geht m. W. als einziger, im Anschluß an seine Definition der Groteske auf deren Ausformung in Bezug auf die Verräumlichung anhand von zwei Beispielen, Bérain und Watteau, ein.

Lichtwarks Definition der willkürlichen Zusammensetzung der Einzelmotive aus verschiedenen Naturformen wird ihre Anwendbarkeit in den Ornamentformen einer jeden Zeit finden, sobald sie Gegenständliches in sich aufnehmen. Er selbst geht diesen Weg zurück mit seinem Hinweis auf die rein figürlichen Darstellungen, wie man sie in den "Centauren und Sirenen, den Randzeichnungen der Codices ... " findet. Wie angeführt, will er jedoch keine allgemeingültige Aussage über das Wesen dieser ornamentalen Sonderausbildung machen, sondern beschränkt sie streng auf diese Gebilde.

In allen bisher gegebenen Definitionen zum Wesen, zum Wesentlichen der Groteske finden sich Momente, die im Essentiellen schon im Ornamentalen des Nordens gegen Ende des 15. Jahrhunderts, bevorzugt in der Druckgraphik, anzutreffen sind.

Die ornamentalen Blätter dieser Zeit bringen zum Teil den geläufigen Ornamentschatz, allerdings losgelöst vom Realträger auf dem neutralen Grund, der unstrukturierten Folie auf dem für diese Gattung neuen Bild-

träger, des Papiers. Zum anderen bieten sich in diesem für die ornamentale Ausformung neuartigen Medium die Möglichkeiten des "freien Phantasieornamentes, das an keine bestimmten Formen gebunden ist, den ganzen Ornamentvorrat ... ornamental verarbeitet und frei von den Gesetzen der Statik und Mechanik allein dem Fluge ornamentaler Phantasie folgt" ⁵⁸).

Als Beispiele hierfür sollen dienen ein Blatt des Meisters ES um 1440 und eines von Israhel van Meckenem d. J. um 1490 (s. Kap. 3.1.2., Abb. 1 u. 5).

Auch die Aussage von Piel ⁵⁹) explizit anhand einer realiter angebrachten Dekoration und im Anschluß an die Definition von Strauss vorgebrachten, "daß Muster und Grund voneinander unabhängig geworden sind und die Musterintervalle als gegenstandsfreier weißer Grund die Tendenz haben, sich gegen das Muster abzusetzen" findet seine Entsprechung in diesen beiden Blättern.

Der "gegenstandsfreie weiße Grund" kann durch die Grundfarbe des Papiers wie bei den Blättern des von Esrahel van Meckenem d. Ä. (Abb. 2-4) oder auch durch den ebenso abstrakten, neutralen einfach schwarzen Grund der beiden o.a. Beispiele ersetzt werden. Auch die Strukturierung in Kreuzschraffur, wie bei Israhel von Meckenem d. J., entspricht dieser Postulierung des Grundes, vergleichbar mit dem leicht bläulichen Ton oder dem Ersetzen der weißen Farbe durch Blau ⁶⁰).

Hedickes Versuch eines Faßbarmachens der Groteske spiegelt sich in der Ausweitung des Begriffs in die Allgemeinheit des Ornamentalen. Das Unsichere, das er bei der genauen Auflistung der Merkmale dieser ornamentalen Gebilde letztendlich spürt, umschreibt er in einem Sammelnamen "für sehr verschiedene Arten von Ornament, für Ornamentkreise, in denen wieder bestimmte, meist sehr weit gefaßte Grundregeln und leitende Gesichtspunkte frei befolgt werden". In einem

weiteren Punkt, in dem er die Motive benennt, folgt er Lichtwark: "... neben übernommenen auch selbst geschaffene freie und strenge Formen ebenso nach Willkür verwendet werden dürfen" ⁶¹).

Gleich anschließend nimmt er diese getroffene Aussage wieder zurück, indem "nicht Form oder Stil, sondern der Geist der Anwendung ... ein Ornament zur Grotteske (macht)". Berliner schließt sich ihm - ebenfalls nach konkreten Aussagen - in diesem Sinne an: "Ein Ornament, dem also im Grunde keine besonderen, nur für es charakteristischen Einzelformen eignen, sondern für das der Geist, in dem sie behandelt werden, das entscheidende ist".

Ebenso wie Berliners "wesentliche Eigenschaften der Groteske, ... daß sie die Ornamentgattung in ihren reifen Formen nicht den Eindruck der Zeitlosigkeit anstrebt, sondern daß sie im Gegenteil vielmehr transitorische Momente ergreift, Motive und Situationen, die in dem Beschauer das Gefühl erwecken müssen, einem sich rasch wandelnden Geschehen beizuwohnen" nicht nur speziell bei dieser Ornamentgattung zu finden. Man betrachte nur den Stich des Meisters ES aus der Zeit um 1440. Schon der ikonographische Inhalt, der Kampf der Frauen um die Männerhose fordert ein "sich rasch wandelndes Geschehen", welches sich in dem ornamentalen Gefüge eines Astes mit Laubwerk abspielt.

Beispiele hierfür finden sich ebenfalls im Werkstoff ausgeführt, s. z. B. im Flachschnitt ⁶²).

Der Flachschnitt ist sowohl im technischen Vorgang wie im formalen Ausdruck vergleichbar mit dem geschnittenen Holzstock für einen ornamentalen Druck. In beiden Fällen bleibt der Grund vernachlässigbar, dient er nur als Negativform zur Hervorhebung und Abgrenzung der Positivform, wobei sich beide in zwei

planen Parallelebenen befinden. Beim Druckstock wird der "nicht vorhandene" Grund gegen den neutralen des Druckträgers, des Papiers ausgetauscht.

Weitere Momente der o.a. Definitionen der Groteske lassen sich zum Teil oder vollständig wiederfinden im spätgotischen Ornament des Nordens, wie die Voraussetzung eines Raumes (Strauss), Einheitlichkeit der Grundfläche (Berliner), die Labilität als ständige Bereitschaft zu allem, als "Spiel mit der optischen Ebene" (Piel).

Diese Beobachtungen lassen nun zwei Schlüsse zu: entweder müssen die bisher getroffenen Aussagen über die Groteske des 16. Jahrhunderts auch ihre Gültigkeit für jegliche Ornamentformen besitzen, in denen Figürliches dem ornamentalen Strukturgesetz unterworfen werden kann oder man muß die bisher an Einzelobjekten oder verschiedenen Erscheinungsformen sämtlicher Spielarten der Groteske erhaltenen Ansatzpunkte überprüfen und nur die in die gültige Definition aufnehmen, welche für diese Ausformung des Ornamentalen alleine zutreffen.

Einen Anfang machte Warncke mit der Erfassung der ornamental Groteske in Deutschland. In einem Kapitel geht er auf das Repertoire - den festen Bestandteil des Formenvorrates - und die Kunst der Kombination ein⁶³). Diese beiden Prinzipien werden veranschaulicht durch eine Reihe mit 41 Nummern, in denen ein Detailmotiv, "die frontal gesehene, hockende Groteskfigur, die statt der Arme Flügel aufweist", in seinem Entwicklungsgang innerhalb des behandelten Zeitraumes aufgezeigt wird.

"An der hier in extenso ausgeführten Entwicklungsreihe ist zweierlei klargeworden: Zum ersten das Prinzip der Kombination vorhandener Ausprägungen eines

einmal ins Repertoire aufgenommenen Motives. Diese führt zum Entstehen einer neuen Gestalt, die ihrerseits Ausgangspunkt einer wiederum neuen Kombination sein kann. Das Repertoire der Motivprägung ist international. Keineswegs wird nur auf eine nationale Tradition einer Typenprägung zurückgegriffen, obwohl auch das vorkommen kann. Der Normalfall ist jedoch weit komplexer.

... für die Kombination können Einzelmotive eines Typus entnommen und auf einen anderen Motivtypus übertragen werden, der so das Grundmuster für neue Gestaltungen ergibt. Andererseits können größere zusammenhängende Partien (Ober- oder Unterleib, etc.) bis hin zur Gesamtanlage einer Figur als Grundmuster verwendet werden. Ein Motiv stellt also Einzelteile, Detailverbände und Grundmuster.

Daraus folgt, daß keine Figuration der Groteskenvorlagen wirklich erklärbar ist ohne gleichzeitigen Überblick über eine möglichst umfassende (im Idealfall vollständige) Zahl aller europäischen Groteskenvorlagen vor dem infragestehenden Blatt" ⁶⁴).

In diesem Sinne soll auch Flötners Werkkatalog mit seinen eingehenden Beschreibungen verstanden werden, als eine Auflistung der Motive, deren verschiedenen Möglichkeiten der Einbringung und deren Um- und Verformungen in diesem Zusammenhang, um somit über das Wesen des Ornamentes zu einem weiteren Ansatzpunkt und Verstehen der Möglichkeiten des Kunsthandwerkes des 16. Jahrhunderts zu gelangen.

4. DRUCKGRAPHISCHE VORLAGEN FÜR PETER FLÖTNER

4.1. MODEL- UND KUNSTBÜCHER

Im Zusammenhang mit dieser Arbeit interessiert neben den Inhalten der Model-, Muster- und Kunstbücher primär deren Titel. Zeigt er doch nochmals die schon o. a. Spannweite, die Entwürfe ab dem Zeitpunkt um 1530 zu erfüllen hatten. Zunächst entstanden derartige Vorlagenkompendien für die Technik, Gewebe mit Mustern zu verzieren ⁶⁵). Neben Mustern für Bandwirkerei, für Stickerei aller Art enthalten sie ein bedeutendes Quantum allgemeinen Ornaments an Grotesken, Mauresken, Knotenwerk, Laubwerk, Pilasterfüllungen. Lichtwark plädiert für die Beibehaltung des "Alten Wortes Modelbuch" für diese Gattung, "das auf die italienischen, französischen und deutschen Musterbücher bis 1540 gleich gut passt".

Obwohl in dem Wort Model ein großer Kern Wahrheit für dieses neue Ornament steckt, nämlich rapportfähig zu sein, sollte man zu der Bezeichnung Musterbuch übergehen, da sie einfach einen größeren Bereich, der auch jeweils aufgezeigt wird, abdeckt.

Das früheste erhaltene deutsche Musterbuch, das auch den Begriff Modelbuch noch erfüllt, stammt von Peter Quentel aus dem Jahre 1527. In seinem Titel geht er nur auf die Stickereien ein, berichtet aber auch "Eyn new kunst -// lich boich/... all tzo samen verbessert synt/ // vnd vyl kunstlicher gemacht/ da dye eirsten ..". Somit drückt er aus, daß auf jeden Fall von ihm schon zu einem früheren Zeitpunkt ein derartiges Buch erschienen sein muß.

Neben der Darstellung im gedruckten Titel von Frauen in niederländischer Tracht bei der Arbeit zeigt ein Nebentitel die Abbildung eines Formschneiders. Ein

für diesen Zeitpunkt bestimmt nicht zu überbewertendes Moment - auch von Dürer ist bekannt, daß er den Holzstock nur selten selbst schnitt -, jedoch ein frühes Dokument für die Notwendigkeit, vor allem für die Selbstverständlichkeit dieses neuen Berufsstandes, welcher sich in den zwanziger Jahren etablieren mußte. Jedoch sollte dieses Buch, wie im Titel angekündigt, nicht nur für die Umsetzung mit dem Faden von Interesse sein. (Leider war es dem Verfasser nicht möglich, weder das Original noch dessen Faksimileausgabe bei G. Gilberts, Dresden 1880, einzusehen; somit ist er auf die Angaben bei Lichtwark angewiesen).

"Quentels Modelbuch ist das originellste und vielseitigste: geometrische Muster für gewirkte Bänder und Kreuzstich wechseln mit den zierlichsten Ranken von gotischer Anlage, die in ihren Rosen, Disteln, Eichen, Erbsen, Akeleiblumen, Weinranken das frischeste Naturstudium verrathen. Dazu kommt noch eine größere Anzahl Füllungen in Renaissanceformen, schwarz auf weißem oder grauem Grund, die in den Motiven der Kleinmeister in den zwanziger Jahren identisch sind, nur dass ihre Anlage eine breitete ... Noch tritt die reine Maureske nicht auf; nur auf Tafel 37 zeigt die mittlere Borte eine Blume von mauresker Anlage bei sonst völlig italienischer Konstruktion des Ornaments. Wo Knotenwerk vorkommt (Tafel 10) trägt es romanischen Charakter." In dieser Inhaltsangabe sind von Wichtigkeit die "größere Anzahl Füllungen in Renaissanceformen, schwarz auf weißem oder grauem Grund", und das Auftreten der Maureske. Durch das Erstere erhält man einen Erklärungsversuch für das Auftreten von schwarzgrundigen neben den üblicheren weißgrundigen Ornamentvorlagen, abzuleiten von der Intention der Anbringung auf realem Grund (Tapeten, Buntpapiere, Vorlage für Intarsien).

Der zweite Punkt zeigt das Vorhandensein der Maureske in eben schon diesem Zeitpunkt und den Prozeß ihrer allmählichen Übernahme, im Gegensatz zu der angenommenen Übernahme erst ab Pellegrino 1530.

Entgegen der allgemeinen Annahme, daß die Kopisten und Umformer nur im Norden zu finden seien, beweist Lichtwark eindeutig, daß in diesem Falle der entgegengesetzte Weg einzuschlagen ist. Zoppino kopierte in seinen "Esemplario di lauori", Venedig 1530 zum Großteil die Tafeln Quentels, so z. B. den Titel genau (auch überflüssigerweise das Kölner Wappen) und übernahm Blätter von Daniel Hopfer ⁶⁶).

Als frühes - abgesehen von Dürer - und bezeichnendes Beispiel für den Austausch, das Kennenlernen und Verwerten der Gattung Ornament soll, als in dieser Zeit jedoch geläufiges Kuriosum angeführt sein, daß Quentel in einer späteren Auflage - Eyn Neuw Künstlich Modelbuch, Köln 1544 - Mauresken und italienisches Knotenwerk, dem einzigen eigenen Beitrag Zoppinos zu seiner Ausgabe aus dem Jahre 1530, übernimmt.

Christian Egenolffs Werk übernimmt das bereits Vorhandene, hauptsächlich von Quentel, auch von Zoppino. Auch er spricht in seinem Vorwort von "aaler art / / Nehewerks vnd Stickens. Mit etlichen newen / künstlich // en / vormals verhaltenen Stucken vnd Stadelen / Als. // Venedigische Stern vnd Gewirck".

Mit "Venedigischen Stern" bezeichnet er die Maureske, allerdings kommt sie nur auf dem Titel und zwei Anthemien vor. Aus dem Jahre 1534 stammt "ein New Modelbuch / auff // die Welschen // monier. //..." von Heinrich Steyner in Augsburg. Es ist eines der wenigen Beispiele, in deren Titel das neue Renaissanceornament mit einem deutschen Begriff bezeichnet wird,

ansonsten spricht man von "verbesserten" und "vyl kunstlicher gemacht(en)" Ausgaben.

Der Grund hierfür mag bei Steyner in dem Umstand liegen, daß er 1534, als sich im Ornament die verschiedensten Möglichkeiten der Ausformung schon bis zu einem gewissen Maße gefestigt hatten, sein Modelbuch zum erstenmale verlegte und somit nicht gezwungen war, seine Ausgabe durch oft rigoroses Ersetzen des alten durch das neue Ornament auf den neuesten Stand zu bringen. So läßt sich auch weder ein deutsches noch ein ausländisches Vorbild finden. Neben gotisierenden Reminiszenzen finden sich sämtliche Gattungen des Ornamentes, zum erstenmale ist auch die Maureske stark vertreten (vier Jahre zuvor veröffentlichte Pellegrino sein Maureskenbuch).

Basierend auf Dürers "Underweysung" aus dem Jahre 1525 verlegt sechs Jahre später Hieronymus Rodler "Eyn schön nützlich Büchlin vnd vnderweisung der kunst des Messens (mit dem Zirkel) Richtscheit oder Linial." In seiner Vorrede bezieht er sich auf die theoretischen Werke Dürers, welche aber nur verständlich seien für die, "so grossen Verstandes". "Darum hätte einer, der des Messens etc. wohlerfahren, unternommen, die Kunst Perspektiva begreiflicher dann Dürers Bücher ausweisen, anzuzeigen, und dem Hieronymus Rodler seine Meinung in einem geschriebenen Büchlein zugestellt".

In seinem Titel führt er dann die Kreise auf, welche von diesem "vereinfachten Dürer" profitieren können: Zu nutz allen kunstliebhabern, fürnemlich den Malern / Bildhawern / Goldschmieden / Seidenstickern / Steinmetzen / Schreibern etc. Richteten sich die Modelbücher noch an einen einzigen bestimmten Kreis, obwohl sie ob ihrer Ornamentvorlagen bestimmt auch von großem Interesse für sämtliche Kunsthandwerker waren und von diesen bestimmt auch benutzt wurden, so liegt

hier doch ein frühes Beispiel für die Anführung der Berufe vor, welche einen Nutzen aus diesem Buch ziehen können.

Heinrich Vogtherr (Straßburg 1538) erweitert in der Vorrede zu seinem "kunstbuchlin" die o. a. Intentionen recht drastisch. "... er habe zu Nutz der Kunst und derer die mit Weib und Kindern beladen, die von Natur des Umherreisens ungewohnt, aller fremden und schwersten Stuck, so gemeiniglich viel Phantasierens und Nachdenkens machen, soviel der Zeit möglich, in ein Buch gebracht, auf dass blöde Häupter gespart, die hochverständigen Künstler ermuntert werden, damit die Kunst wiederum in einen Aufgang und zu rechten Ehren und Würden komme".

In diesen Worten spiegelt sich das Selbstverständnis und die eigene Wertschätzung der Drucker, welche gleichzeitig als Verleger fungieren, wieder. Nicht die von ihnen beauftragten Künstler, welche durchgängig nicht erwähnt werden, falls sie nicht eigenhändig signieren, sondern die Verleger und Drucker sind es, die nicht nur den Künstlern, sondern auch der Kunst unter die Arme greifen und sie so wieder auf den ihr gebührenden Stand bringen.

Jedoch haben alle Vorlagenkompendien eines gemeinsam: sie sind zum Zeitpunkt ihres Erscheinens schon veraltet, überholt. Sie sind im Grunde genommen nur Sammel-mappen der in den letzten Jahren entstandenen Formen. Dabei werden sowohl Teile aus bereits vorhandenen übernommen als auch Einzelblätter. Letztere sind mit den aus ausländischen, in einer Region noch nicht so bekannten Büchern übernommenen am fortschrittlichsten. Überspitzt könnte man formulieren, daß den Einzelentwürfen die Aktualität von Tageszeitungen, den Kunstbüchern die von Monatszeitschriften zukommt. Dabei müssen jedoch Unterschiede gemacht werden zwischen dem Ornamentalen in Lehrbüchern, in denen es als Beigabe,

der Text mit seinen zugehörigen Illustrationen als Hauptsächliches erscheint, und den o. a. Vorlagebüchern, welche den schnellebigen modischen Tendenzen unterliegen. Diese Akzeleration ist bemerkbar in eben diesen beiden Jahrzehnten zwischen 1530 und 1550, in denen sämtliche Ornamentstiche Peter Flötners entstanden sind.

4.2.1. TITELBLÄTTER

Die Beschränkung Reimers an italienischen Einflüssen für Flötner auf die *Hypnerotomachia Poliphili*, Serlio und den Comasker Vitruv blieb bis jetzt ohne Ergänzungen. Bezeichnenderweise handelt es sich hierbei um druckgraphische Vorlagen in Büchern. Diese fanden verstärkt und sehr früh, dem humanistischen Bildungsideal entsprechend, den Weg über die Alpen. In sämtlichen Büchern, auch in denen ohne Illustrationen, findet sich ein gestaltetes Blatt, das Titelblatt.

Durch das Format des Papierees bleiben an den Rändern sowohl horizontale als auch vertikale Leisten. Die beiden Senkrechten werden zum Großteil durch Arabesken oder ein Ornament in Kandelaberform gestaltet, während in den beiden Horizontalen meist so viel Platz geschaffen wird für das Einbringen von Figürlichem.

Da das Buch als Ware sich nach den Interessen der Käufer richten mußte, versuchten die Offizinen neben der gewünschten Literatur auch stets im Buchschmuck Neues herauszugeben. Somit bilden die Titelblätter eine eigentliche Grundlage zur Genesis des neuen Ornamentes im Norden, welches in all seinen Variationen auch in diesem beschränkten Rahmen aufgezeigt werden konnte. Dazu kommt der sehr glückliche Umstand, daß sie meist, falls es sich nicht um Nachdrucke handelt, anhand ihres Erscheinungsjahres datiert werden können.

Aus der Fülle soll hier exemplarisch ein Titelornament und eine Einfassung aus der Offizin des L. Soardi in Venedig aus dem Jahre 1499 (Abb. 7) aufgeführt sein. Die beiden Seitenleisten zeigen eine Kandelaberkonstruktion mit grotesken Versatzstücken. In der Mitte unten ein querrrechteckiges Feld mit figürlichen Darstellungen, vergleichbar denen auf antiken Sarkophagen. Unter der symmetrischen Bekrönung ein Fries mit Palmetten und Laubmaskarons, wie sie sich bei den ornamentalen Leisten Peter Flötners wiederfinden. Das Rund des Titels rahmen Blatt- und Astfigurationen. Butsch ⁶⁷⁾ führt eine Kopie der äußeren Bordüre durch Hans Holbein um 1518 an. Schon an diesem Beispiel zeigt sich, daß die Titelblätter kein abgeschlossenes Dasein in einer Gelehrtenstube fristen mußten, sie vielmehr als musterhafte Vorlagen für und von den Künstlern aufgefaßt wurden, sei es nun, daß man sie direkt kopierte oder nur Teile hiervon verwendete.

Dies wird seine Gültigkeit für sämtliche Titelblätter haben, so daß mit diesem Punkt die sehr beschränkte Anzahl der italienischen Vorlagen für die Flötner-Forschung wesentlich erweitert und auf sicherere Füße gestellt werden kann.

Es seien noch drei Beispiele für die Umsetzung im Norden erwähnt. Die Einfassung Hans Burgkmairs der Darstellung der Hoffnung in einem Ornamentrahmen aus den Jahren 1510.- 15 (Abb. 8) besteht aus vier eigenständigen Ornamentleisten. Im Grunde genommen handelt es sich nur um drei, da die beiden seitlichen von einem Druckstock stammen, welcher in der Symmetrieachse auseinandergeschnitten wurde. Daß diese als Einzelnes auch als Zierleisten im Druck Verwendung fanden, zeigen die Holzschnitte aus Valentin Curio's Offizin in Basel von Hans Holbein aus dem Jahre 1523 ⁶⁸⁾.

Welch kuriose Verbindungen sie eingehen können, zeigt das Titelblatt einer Predigt des "Bauern von Wöhrd" von 1524 (Abb. 9). Eine veraltete Einfassung mit Säulen und gotischem Spitzbogen wird auf den Kopf gestellt, der Mittelteil weggeschnitten und in dieses Feld zwei Leisten im neuen Ornament gestellt.

4.2.2. DIE CANDELIERI VON FRA ANTONIO DA MONZA UND ZOAN ANDREA

Über die Lebensumstände bzw. den künstlerischen Werdegang dieser beiden Künstler gibt es nur sehr spärliche Nachrichten. Von Fra Antonio ist nur bekannt, daß er ein Mailänder Miniaturmaler war, der aller Wahrscheinlichkeit nach auch gestochen hat. Kristeller stellte den Zusammenhang zwischen ihm und dem Illustrator der Miniaturen des Gebetbuches der Bona Sforza als Personengleichheit her; nachweisbar ist seine Tätigkeit am Ende des 15. Jahrhunderts ⁶⁹).

Etwas ausführlicher gehalten sind die Nachrichten über Zoan Andrea. Als Maler und Kupferstecher ist er nachweislich schon nach 1475 tätig. Im Anschluß an Mantegna arbeitend werden ihm auch Kopien früher Dürerstiche zugeschrieben, ein Aufenthalt in Mailand wird angenommen, ein späteres Datum als 1505 ist für ihn vorläufig nicht nachweisbar ⁷⁰). Ihm zugeschrieben werden Bartsch 24 bzw. 25 und 27.

Zusammen mit Fra Antonio da Monza, Antonio da Brescia und Nicoletto Roselli da Modena bringt er die verbindliche Form der Groteske, deren Beginn zweifellos früher anzusetzen ist ⁷¹).

Die Folge der zwölf sog. Candelieri ⁷²) wird in der neueren Forschung um 1495 angesetzt, also wenige Jahre nach der Entdeckung der Domus aurea 1490. Als gesichert

kann man die Spanne von fünf Jahren zwischen 1495 und 1500 annehmen.

Allen zwölf Blättern gemeinsam ist ein einheitlicher Entwurf hochrechteckiger Felder, wie sie schon von der Arabeske her bekannt waren, mit den "neuen" grotesken Dekorationen. Ob diese als Entwürfe für veritable Pilasterfüllungen angesprochen werden können, wird verneint werden müssen im Vergleich mit gleichzeitig oder später ausgeführten, welche nie eine derartige Fülle an verklausuliertem Ornament aufweisen. In der Folge dieser zwölf Candelieri hat man das Beispiel par excellence für die Verselbständigung des Ornamentstichs, wie er schon sehr früh ein Stadium erreicht, in dem er nur mehr sich selbst genügen will und kann; als ein Gesamtes kann er nicht mehr umgesetzt werden, sein Vorlagecharakter beschränkt sich auf Details.

Mit feinem Strich, goldschmiedehaft werden sämtliche möglichen ornamentalen Formen, meist schon in sich abgeschlossene ornamentale Ensembles, an- bzw. aufeinandergereiht.

Auf den ersten Blick bietet sich eine bis an den Rand ausgefüllte, rhythmisierte Vertikalleiste dar, nur im untersten Viertel ist Raum mit der benötigten Freifläche eingebracht. Auf einer schmalen Plinthe als Standfläche bewegen sich neben, zuweilen auf dem Fuß des sich entwickelnden Kandelabers, Putti, symmetrisch angeordnete Zwitterwesen wie Harpyen und Sphingen. Deren Platz kann, aus der Symmetrieachse gerückt, ein hockender Satyr mit Laute oder ein Meerwesen einnehmen. Ganz allgemein ist ein Zusammenhang zwischen Sockelbildung und symmetrischer Anordnung der davorgestellten Figuren zu bemerken. Nur bei Zwitterwesen vermerkt man auch an der Basis eine Symmetrie, sie wird dann jeweils durch eine architektonische Kandela-

berbasis verstärkt. Wohingegen man bei asymmetrischem Vordergrund eine Goldschmiedearbeit wählt.

Weitere Asymmetrien in dem ansonst streng symmetrischen Aufbau finden sich zuweilen im vorletzten Glied durch die Einbringung eines Harnisches im Halb- oder Ganzprofil.

Auf den Sockel folgt ein weiterer kleiner, als Standfläche für die darauf folgenden Goldschmiedearbeiten dienend. Ohne vorgreifen zu wollen, soll an dieser Stelle schon darauf hingewiesen sein, daß eben diese Zone von größtem Interesse für die "Meister der Zweck- und Zierkunst" ⁷³⁾ nördlich der Alpen sein mußte.

Sie werden eingebunden, ja fast verschleiert durch das hier beginnende, nach oben wuchernde Laubwerk oder durch die eingebrachten Grotesken-Versatzstücke. Diese S-förmige Ausbildung enthält Kurioses oder verformt sich in ihm, welches sich nur dem genauen Betrachter offenbart. In den gezackten Blätterfolgen kristallisieren sich an deren Endigungen Köpfe, Sonnen, Delphine etc., in ihrer Struktur und Stofflichkeit fast bis zur Unkenntlichkeit angeglichen.

An diesem Punkt erfährt das Ornamentband eine Zäsur. Dem meist schwungvollen, nach unten gerichteten Abschluß entspricht ein horizontal gespiegelter, jedoch in seiner Struktur abweichender Schwung nach oben. Diese Zäsur wird bewirkt durch die beiden gegenläufig gerichteten Bewegungsmomente unter Vermeidung einer Frei- oder Fehlstelle. Der Punkt des Umkippens dient als Kulminationspunkt, ist zugleich Anfang und Ende einer Gerichtetheit. In diesem zweiten Teil wird das im unteren gültige Schema aufgegeben. Meist wird der Brustharnisch eingebracht, in frontaler Vorder- oder Rückenansicht oder aus der Achse gedreht. Auch Putti können, wie schon am Sockel, erscheinen.

Wichtiger für unsere Betrachtungen ist jedoch das erneute Einbringen von Goldschmiedearbeiten, meist wieder durch die ornamentale Bewegung der Erstsichtigkeit entzogen.

Bei den oberen Abschlüssen gibt es wieder ein derart weites Spektrum an Möglichkeiten wie an den Basen. Zoan Andrea und Fra Antonio wechseln zwischen eindeutigen Bekrönungen wie dem die Flügel spreizenden Adler, einer Kanne vor einem muschelförmigen Medaillon, einer mit Früchten beladenen Schale, einem einzelnen Putto oder deren zweien, ein Schild haltend, und solchen in die ornamentale Füllung eingebundenen wie einer Getreidegarbe oder weiteren Goldschmiedearbeiten. Ganz allgemein kann ein Erwachsener von unten nach oben bemerkt werden, vom Anorganischen zum Organischen, wobei letzteres in der oberen Hälfte das erstere in sich einbindet.

Die an sich im Gesamten in sich bündige und gefestigte Komposition zerfällt beim Versuch des Nachvollziehens der vertikalen Symmetrieachse. Es fällt auf, daß diese Augenscheinlichkeit bewirkt wird durch frontale Darstellungen, welche ohne jegliche Schattierungen, wie sie sehr deutlich u. a. an der Basis erscheinen, eingebracht werden. Durch diese Aneinanderreihung von weißen, schattenlosen Flecken wird eine im Grunde genommen gar nicht vorhandene Tektonik suggeriert. In Wirklichkeit handelt es sich um ein äußerst waghalsiges Aufeinanderstellen von Objekten, wobei die ornamentalen Zwischenglieder keinesfalls die Funktion des Tragens übernehmen können, es offensichtlich auch nicht sollen. Es handelt sich um phantastische Gebilde, um komprimierte Entwürfe, welche aus eigenständigen Entwürfen zusammengesetzt sind. Ein weitaus Leichteres ist der umgekehrte Vorgang, das Zerlegen dieses Gebildes in seine Einzelbestandteile oder die Auslösung eines solchen.

Eine wichtige Funktion, diese vertikalen Ornamentaleisten als in sich geschlossene Einheit erscheinen zu lassen, leisten willkürliche ornamentale Figurationen. So werden sie aus den einzelnen Gesamtentwürfen als eigenständiges Element ausgelöst und in einer anderen Dimensionierung eingebracht. Diese Möglichkeit des Rapports in verschiedenen Größen bewirkt eine Spannung, welche das ganze Gebilde zusammenhält.

Die Spannung ist ebenfalls in den Negativ- und Positivformen festzustellen, so folgt einem Innen- ein Außenschwung. Jedoch nie in dem Maße, daß ein Gefühl der Ponderation im Einzelnen entstehen könnte.

Von großer Wichtigkeit werden die großen Grund- oder Strukturlinien, meist Blattstengel oder Äste, ebenso vertieft gezeichnete Umrißlinien, beispielsweise eines Füllhornes, welche die formalen Linien der eingebrachten Goldschmiedearbeiten wiederholen.

Daraus kann ersehen werden, daß es sich bei den Candelieri um Musterblätter im eigentlichsten Sinne des Wortes handelt. Die beiden ausführenden Künstler erkannten aufgrund ihrer eigenen Anschauung der ausgeführten Ornamentik die Grundstrukturen, die Grundmuster dieses neuen Ornamentalen. Da diese Prinzipien nun nicht mehr als Vorlage für ein auszuführendes, in reales Material umzusetzendes Werk dienen sollen und können, bleibt es ihrer auf eben diesen Prinzipien beruhenden Phantasie überlassen, Gebilde in dieser Gesetzlichkeit frei zu formieren.

So gesehen können diese ornamentalen Synthesen wiederum in ihre Bestandteile zerlegt werden, wobei jedes ausgelöste Detail selbständig für sich stehen kann, dabei jedoch immer die Kriterien für den Zeitstil seines Entstehens erkennbar bleiben. Deshalb ist es m. E. gerechtfertigt, anhand eben dieser ornamentalen Vorlageblätter exemplarisch aufzuzeigen, wie die Re-

zeption sowohl des ornamental Ganzen, seiner Struktur, wie auch dessen Einzelmustern bei einem cisalpinen Künstler wie Peter Flötner vonstatten gegangen sein konnte.

Diese Methode läßt sich ebenfalls auf andere zeitgleiche Künstler wie die Hopfers, H. S. Beham, H. Brosamer und die übrigen Ornament-Entwerfer übertragen, wie noch anhand einiger Beispiele zu zeigen Gelegenheit sein wird. Meister wie Virgil Solis, Wenzel Jamnitzer, Mathias Zündt etc. können hier unberücksichtigt bleiben, da ihre Entwürfe, wie in der Forschung schon nachgewiesen, zum Großteil auf den Umformungen italienischer Vorlagen durch die zuerst genannten Meister beruhen. Vor allem gewinnt für sie ab 1540 die neue ornamentale Grundstruktur des von Fontainebleau ausgehenden Rollwerks an fundamentaler Bedeutung.

4.2.2.1. DETAILS UND IHRE UMSETZUNG

Die folgenden Versuche sollen aufzeigen, wie aus einem italienischen Ornament-Gesamtentwurf durch einen Künstler nördlich der Alpen jedes Detail dieses neuen Ornamentes an Wichtigkeit gewinnen konnte. Er kann es aus dem Zusammenhang lösen und für sich selbstwertig, als ein in sich Abgeschlossenes darstellen. Zugleich zeigt es auch das Wesen des Renaissance-Ornamentes, indem ein jedes Detail durch seine spezielle Ausbildung das Wesen des Gesamten in sich tragen und stets als ein ihm Zugehöriges erkannt werden kann.

Die zwölf Candelieri wurden ausgewählt als das komplexeste Beispiel für die Möglichkeit der Tradierung eines Ornamentes, mit dem einem Künstler nördlich der Alpen ein wahrer "Musterkatalog" am Ort seines Wirkens vorlag.

4.2.2.2. ORNAMENTALE LEISTEN

Der Fries unter dem Lippenrand der Goldschmiedearbeit auf J VI ⁷⁴) erscheint wieder auf der Leiste aus Braunschweig (KatNr. 5a, Abb. 21, 10). Wörtlich zitiert wird der Blatt-Maskaron mit seiner halbrunden, schlitzartig durchbrochenen Haube, seinen vegetabilisch verfremdeten, abstehenden Ohren und seinem weit ausschwingenden Bart, an dessen Endigungstreffpunkten wie dort eine kleine Pflanze eingebracht wird.

Im Grunde genommen ist nichts anderes geschehen, als daß vorhandene rapportfähige Muster abgerollt werden. Die Fähigkeit zum Rapport zeigt sich schon in der italienischen Vorlage. Obwohl an einem dreidimensionalen Objekt angebracht, folgt es genauen Gesetzen der Symmetrie. An der Symmetrielinie wird das Muster in seiner gesamten Ausbildung aufgezeigt, zu beiden Seiten fortgeführt bis zu genau dem Punkt, an dem wieder die Symmetrielinie erreicht wird. Im Unterschied hierzu wird bei der Ausfertigung im Norden die Symmetrielinie nicht in das Figürliche, sondern in das Vegetabile gelegt (s. hierzu Kap. 5.1.1.).

In demselben Entwurf findet man auf der in der oberen Hälfte eingebrachten Goldschmiedearbeit die auf die o. a. Leiste folgende (J VII, Kat.Nr. 5a, Abb. 27, 11). Das Motiv der sich kreuzenden Festons, hier den Gefäßkorpus umspannend, wird bis in kleinste Details wie der geöffneten Blüte mit der Bandschleife am Befestigungspunkt übernommen und nur dem neuen Format entsprechend etwas zusammengedrückt.

Das Motiv mit der Palmette, den beiden am Boden liegenden Delphinen, aus welchen Füllhörner erwachsen (KatNr. 5a, Abb. 27, 15), stimmt mit dem auf dem Gefäßkorpus von J V überein.

Des weiteren das Motiv der geflügelten Engelsköpfchen über Blattgirlanden mit konvexen Muschelschalen an deren Schnittpunkten (J IX, KatNr. 5a, Abb. 27, 9).

Dergestalt eindeutige Übereinstimmungen lassen sich nicht mit Hinweis auf das allgemeine Formengut der Ornamentik der Renaissance abtun. Als Einzelelemente besitzen sie bestimmt Allgemeingültigkeit; falls jedoch, wie in diesem Falle, deren Kombination untereinander so klar übernommen wird, darf man das Moment der direkten Übernahme zu einem sehr hohen Prozentsatz annehmen.

4.2.2.3. GOLDSCHMIEDEARBEITEN

Eingespannt in die ornamentale Gesamtstruktur findet man bei jedem der Candelieri Goldschmiedearbeiten. Lichtwark ist m. W. der bisher Einzige, welcher den Wert dieser Details als Vorlagen für die nördlichen Entwerfer und damit für das Kunsthandwerk erkannte. "Bei ihm finden sich die Vorbilder für die Gefäßformen in ihren (Kleinmeister) Kandelabern" ⁷⁵). Anhand des Pokals in J X zeigt er das Vorbild auf für einen Pokal-entwurf von H.S. Beham aus dem Jahre 1530, welcher in seiner Grundstruktur und auch in den Details übernommen wurde, die letzteren jedoch in ihrer Abfolge verändert ⁷⁶).

Für Peter Flötners Entwürfe läßt sich keine direkte Übernahme nachweisen, jedoch finden sich hier schon die von K. Pechstein anhand des Erlanger Entwurfs zu einer Henkelkanne ⁷⁷) postulierten Grundzüge "für ein im Sinne der einsetzenden deutschen Renaissance klassisch ausgewogenes Gefäß ..., dessen einfache Grundformen - eiförmiger Körper, schlanker Hals und eingezo-

gener Fuß - mit reichem figürlichem Zierat ausgestattet sind" ⁷⁸). Beispiele hierfür findet man in den Candelieri J X-XII.

Flötner übernimmt jedoch, wie schon bei den ornamentalen Leisten, Details wie den die Flügel spreizenden Adler (J VII, J X), in dem Berliner Entwurf für eine Solchscheide die einzelne Blattmaske (J VII), die "funktionalisierten" Delphine (J IV, V, IX, X, XII), die Füllhörner (J VI) etc.

Auf seine Auswahl der Details und deren Verwendung in Flötners Goldschmiedeentwürfen wird noch ausführlich in seinem Werkkatalog, Kap. 5.1.3., eingegangen.

4.2.2.4. PUTTI

Der Ort des Putto in den Candelieri ist stets der einer Exklusivstelle. Er bekommt einen stabilen Platz, eine veritable Plattform, auf dem er stehen und sich bewegen kann. Vor allem wird er nicht in das ansonsten sein Eigenleben führende Ornament eingebunden, zum Teil verdeckt oder gar überwuchert.

Vielmehr führt er sein Leben vor und zwischen dem Ornament (vgl. hierzu im Gegensatz den spätgotischen Ornamentstich), stets in seiner nicht verklausulierten Räumlichkeit - wie sie z. B. bei den eingebrachten Goldschmiedearbeiten zu finden ist -, und nochmals hervorgehoben durch seinen Helligkeitwert.

An der Basis findet man ihn mit weiteren in Aktion, ohne Rücksicht auf die sich hinter ihnen aufbauende Symmetrie. Auf J VII in einer Balgerei, welche aber durch ihre sorgfältig ponderierte Komposition seine

äußerst lose Verbindung zu den Ornamentalleisten dokumentiert. Die linke Zweiergruppe kann als Versuch einer "figura serpentinata" angesehen werden, die verdeckten Teile des stehenden Knaben werden an dem von ihm geschulterten aufgezeigt. Vergleichbar, sowohl in der Intention als auch in der formalen Übernahme findet man sie wieder auf der Zeichnung Peter Flötners (Abb. 8, 9). Die beiden linken werden gezeigt in einer aufeinanderbezogenen fast spiegelverkehrten Ansicht; auch hier ist das Wollen um das Aufzeigen einer Rundfigur zu spüren. Auch der auf allen Vieren kauernde Putto dieser Gruppe aus den Candelieri erscheint in eben dieser Schrägansicht, jedoch dem Betrachter abgewandt.

Schon beim Meister PW (s. Kap. 3.1.2.) taucht er in der Mitte oben auf, kurioserweise als der einzige Putto dieses Blattes ohne Flügel. In den Candelieri finden sich hauptsächlich ungeflügelte Putti, daneben vereinzelt aber auch solche mit Flügeln.

Noch stärker aber zeigt sich das neue Verhältnis zum Putto darin, daß er nicht mehr so stark in das Ornament eingebunden, sondern in seiner Selbständigkeit herausgehoben wird. Ob er dieses Neue durch die Candelieri oder durch andere italienische Vorlagen kennengelernt und übernommen hat, kann bei dem bis jetzt vorliegenden Material nicht letztendlich entschieden werden.

Bei den an der Basis agierenden Putti, ausgelöst aus jedem Zusammenhang, zeigt sich eine weitere Gemeinsamkeit mit denen Flötners: ein gewisses Temperament, vor allem ein verschrobener, derber Witz, recht offensichtlich gestaltet. So auf J IX im Spiele eines "derben Naturalismus" ⁷⁹), auf J II bedroht der "entfesselte" Herkulesknabe mit der Schlange einen zweiten am Boden liegenden.

Sehr ähnlich sind sie auch in ihrer Nichtbezogenheit innerhalb ihrer Gruppe (vgl. Abb. 8, 9 und Abb. 10, J VII, IX). Man hat das Gefühl, daß jeder nur für sich selbst agiert. Ihre Gesten sind studienhaft, stehen für sich allein, ohne Verbindendes für die ganze Gruppe. Es fehlt auch jeder Blickkontakt. Zweiergruppen werden nur durch ihr - zufällig - näheres Zusammensein bemerkbar.

Putti sind neben Mischwesen die einzigen Ornamentelemente, die von jeglicher Symmetrie befreit in das Gesamtgefüge eingebracht werden.

Wichtig für die Gesamtentwürfe im Norden - Goldschmiedearbeiten, Möbelentwürfe, Altarentwürfe, Epitaphien, etc. - werden die hier aufgezeigten Orte ihrer Anbringung und deren Art. Sitzend, in der Torsion von außen nach innen, dienen sie als Begrenzung, als Rahmung, leisten ihren Beitrag zum Ornament aber nur durch die Attribute, welche ihnen sozusagen "in die Hände gedrückt" werden. Die Symmetrie, auch bei den stehenden, ist nur eine augenscheinliche. Neben der Möglichkeit der kombinierten Vorder- und Rückenansicht gibt es die der Spiegelsymmetrie, jedoch unterscheiden sie sich durchgängig in Aktion, Gestik, Kopfhaltung oder Mimik.

Dieses in den Candelieri schon aufgezeigte Antipodische führt Flötner zu dessen Extrem in der Verwendung von weiblichen und männlichen Putti, wie sie nur noch bei Sebald Beham angetroffen werden ⁸⁰⁾.

Auch der alleinstehende Putto als Bekrönung auf J I ohne Flügel, jedoch mit Heiligenschein und Weltkugel, läßt sich in den schon o. a. Arbeiten nördlich der Alpen wiederfinden.

4.2.2.5. DELPHINE

Zu einem der wichtigsten ornamentalen Versatzstücke wird der Delphin. Er wird funktionalisiert und ornamentalisiert. In seiner Reinform wird er nicht mehr angetroffen; er bekommt mit den Füllhörnern den Stellenwert eines Verbindungsgliedes.

Er wächst aus Blüten oder Blattranken, in deren Struktur fortgeführt und ornamental angeglichen bis fast zur Unkenntlichkeit (J X), übernimmt den ihn umgebenden Schuppendekor (Vasendeckel J XII) oder Akanthus.

Wird sein Körper stets ornamental verfremdet, so bleibt er erkennbar in seiner Kopfpartie. Jedoch wird auch diese ihrer jeweiligen Funktion angeglichen. Aufgesperrt und auseinandergebogen als eine Art "Saugnapfe" (J IV, XII), spiralgig aufgebogen als Aufhänger (J X), manchmal sogar so weit, daß er einem Zwitterwesen zwischen Delphin und Elephant gleicht (J IV Vasenkopus, J IX Vasenbekrönung).

4.2.3. NICOLETTO ROSEX DA MODENA, AGOSTINO VENEZIANO, PEREGRINO DA CESENA

Als Ergänzung zu den vertikalen Füllungen der Candelieri sollen noch drei Beispiele angeführt sein, die in ihrer Ausbildung dem Wesen der antiken Grotesken der Domus aurea mehr entsprechen, auch in Hinblick auf Flötners Blätter in dieser Anordnung (KatNr. 44-46, Abb. 66-68).

In den drei Blättern (Abb. 13-15) finden sich sämtliche schon bei den Candelieri erkannten Merkmale. Die Mittelachse tritt jedoch durch das Fehlen des

Blattornamentes und die lockere Anordnung stärker in den Vordergrund. Auch hier findet sich das äußerst Labile in der Konstruktion, die augenscheinliche Symmetrie im Kontrapositorischen der Figuren, die Funktion der Bänder als Verbindung und das Festbinden, Fesseln von Figürlichem an die Konstruktion.

Der gegen 1510 entstandene Stich des Nicoletto Rosex (Abb. 13) diente als Vorlage für die Reliefs der Fuggerkapelle in St. Anna in Augsburg ⁸¹). An der Basis dient als Stütze das auch bei den Candelieri und bei Flötner erscheinende Blattmaskaron, diesmal jedoch freistehend als Dreidimensionales, nicht in der üblichen Funktion einer Applikation. Dieses Moment des Plastischwerdens eines ansonsten Reliefhaften verwendet Flötner wieder in seinen Goldschmiedeentwürfen und in der Groteske von 1546. Parallelen ergeben sich auch zwischen den aus aufgesperrten Löwenmäulern ragenden Tatzen und dem Entwurf für einen Prunksessel (KatNr. 24, Abb. 48).

Agostino Venezianos um 1520 entstandene Groteske (Abb. 14) schließt sich hier an mit den beiden Satyrgestalten am Sockel, vergleichbar den weiblichen Figuren an Flötners Groteske von 1546. Hier finden sich auch das hängende Tuch, die Füllhörner mit daraufstehenden Figuren (bei Flötner Halbfiguren) und die Zwitterwesen.

Das sich Ab- und Zuwenden der Figuren an der Basis erscheint auch auf dem 1520/25 entstandenen Blatt von Peregrino da Cesena (Abb. 15), der sich Nicoletto Rosex anschloß und von der römischen Schule, wahrscheinlich von Agostino Veneziano, beeinflusst wurde. Von ihm dürften auch die bei Flötner in der Groteske von 1546 verwendeten Schiffe stammen.

4.2.4. PETER FLÖTNER UND DER MEISTER VON 1515
(AGOSTINO BUSTI, GEN: BAMBAJA)⁸²⁾

Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich ein Skizzenbuch mit 54 bezeichneten Seiten, erworben in den Jahren 1881 und 1902, welches schon Lippmann⁸³⁾ aufgrund übereinstimmender Merkmale zweier Blätter mit dem Grabmal des Gaston de Foix Agostino Busti, genannt Bambaja, zuschrieb⁸⁴⁾.

Neben figürlichen Darstellungen zeigen vierzehn Seiten Gesimse, Basen und Kapitelle, letztere dargestellt bis zu ihrer mittleren Symmetrieachse, die beiden ersteren jeweils soweit, um den Aufbau und den Rapport einsichtig zu machen. "Alle Gesimse und fast alle Kapitelle erscheinen in leichter Untersicht, fast alle Basen in leichter Aufsicht, als ob der Zeichner die Augenhöhe eines Betrachters vor gebauter Architektur einhielte"⁸⁵⁾. Dieser Umstand mag nun darauf hinweisen, daß es sich hierbei um einen Zeichner vor real gebauter Architektur handelt oder vielmehr um einen Fachmann, einen Baumeister oder Bildhauer, welcher aufgrund seiner Ausbildung und seiner Tätigkeit auch bei freien Entwürfen schon den realen Beschauerstandpunkt miteinbringt.

P. Dreyer und M. Winner gelang es, die Architekturblätter dieses Skizzenbuches mit dem "Meister von 1515" zu verbinden. Dieser anonyme Meister wurde in der kunsthistorischen Forschung meist im Norden lokalisiert, ein Deutscher, der in Oberitalien gearbeitet hat (aufgrund eines ähnlichen Gedankenganges versucht auch Haupt in seinen beiden Büchern über Peter Flötner nicht nur einen Studien-, sondern auch einen Arbeitsaufenthalt in Oberitalien zu konstruieren.) Karl Simon⁸⁶⁾ sieht in ihm ein Mitglied der Vischer in Nürnberg, Herman Vischer.

Dreyer und Winner konnten nachweisen, daß es sich um einen italienischen Künstler handelt. "Die Frage nach der Nationalität unseres Künstlers ist eindeutig zu beantworten; wir kennen seine Sprache und seine Schrift zu gut, als daß wir daran zweifeln könnten, daß er Italiener war. Der Name Bambaja ... weist ... in die Lombardei" ⁸⁷).

Aufgrund der "Fülle gleichen Formempfindens im Stichwerk wie in den Zeichnungen" wird wahrscheinlich, daß der Stecher hier nicht nach fremden Vorlagen gearbeitet hat, somit der "Meister von 1515" identisch ist mit Agostino Busti, genannt Bambaja.

Im Rahmen dieser Arbeit sind von Interesse die Handzeichnungen mit den Darstellungen architektonischer Details und diese auf dem drucktechnischen Wege, da man von der Einmaligkeit der Zeichnung das Motiv der Streuung und einer verbreiteten Übernahme nicht erwarten kann. Daß Zeichner und Stecher eine Person sind, ist deshalb von Wichtigkeit, da man dann von daher wieder Aussagen über das Formverständnis sowohl der italienischen wie auch der nördlich der Alpen machen kann. Die italienischen Künstler kennen die auf das Papier Übertragene Architektur im Realen und behandeln sie auch dementsprechend, so sind Kapitelle in Unter- und Basen in Aufsicht wiedergegeben. Den Künstlern des Nordens fehlt zum Großteil die Kenntnis der Realarchitektur, sie sind angewiesen auf die bereits im Stich umgesetzte. Deshalb ist ihre Behandlung dieses Formengutes mehr die eines Unbekümmertseins. Sie lösen Formen und Motive aus dem großen Verbund und stellen sie in ihrer Eigenwertigkeit dar oder bringen sie in neuen Kombinationen.

Direkte Übernahmen eines in sich abgeschlossenen Formenapparates sind äußerst selten anzutreffen, es dominiert das Variable, das Beliebige, jedoch jeweils

unter einem bestimmten Strukturgesetz. Dreyer und Winner⁸⁸⁾ führen eine Stichkopie der korinthischen Ordnung des Meisters auf, von der sich ein Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett befindet.

Waren bis jetzt zum Großteil nur Übernahmen im Figürlichen des Norden vom Süden oder umgekehrt nachweisbar, so bietet sich hier der glückliche Zufall des Nachweises einer direkten Übernahme des Ornamentalen durch Peter Flötner von den Stichen des Meisters von 1515. Anhand der beiden Blätter mit jeweils fünf Kapitellen und Basen (Hind 23 und 24, Abb. 16 und 17) und den Flötnerschen Entwürfen zu Pilastern soll dies augenscheinlich gemacht werden.

Flötners Pilaster mit einer Blattmaske am Kapitell (KatNr. 13, Abb. 36) entspricht dem rechts oben, seine Basis ebenfalls der rechts oben. So entsprechen sich das hängende Blattmaskaron mit den beiden aus dem Bart wachsenden Zweigen, wobei er das Motiv der Blüte im Rund des Zweiges von dem Kapitell mit der Sphinx übernimmt und die beiden am mittleren Kandelaberaufbau eingehängten Akanthuszweige, aus denen sich die Voluten entwickeln. Flötner bildet sie, wie auch die kleinen zur Mitte schwingenden Blätter in Voluten um; die Wulst mit dem Band als Abschluß des Pilasters variiert er leicht.

Die Basis übernimmt er in ihrem Gesamtaufbau unter Weglassung der perspektivisch eingebrachten Fläche nach der untersten Reihe mit den vierblättrigen Blüten in Kreisen.

Ein weiterer Pilasterentwurf Flötners findet sein genaues Vorbild; es entsprechen sich sein Entwurf zu einem Pilaster mit Blattmaske und zwei geflügelten Sphingen (KatNr. 15, Abb. 38) mit dem Kapitell Hind 23, links unten und der Basis Hind 24, links oben. Am Kapitell macht Flötner aus den hockenden Sphingen

stehende und er läßt die Riffelung der Voluten und das Band unter dem Abakus weg. Bei der Basis ist eine gewisse Schematisierung zu bemerken.

Dem Entwurf mit der hockenden Sphinx (KatNr. 16, Abb. 39) entspricht das Kapitell Hind 23, links oben und die Basis Hind 24, rechts unten, dem Entwurf mit der Vase das Kapitell (KatNr. 14, Abb. 37) Hind 23, Mitte und in geringen Abänderungen die Basis Hind 24, Mitte. Hier findet sich auch die zweifach gestufte, im Material äußerst dünn werdende Volutenform, wobei er an der untersten das Akanthuslaub durch eine Plättchenreihe ersetzt. Aus der Blattfiguration in der Symmetrieachse bildet Flötner eine Vase.

Entsprachen sich bis jetzt jeweils Pilasterentwürfe, so verwendet er das Motiv des auf einer konkaven Muschelschale stehenden Adlers in seinem Säulenentwurf mit einem Putto (KatNr. 10, Abb. 33).

Diese hier erstmals aufgezeigten sehr engen Zusammenhänge, die Abhängigkeit Peter Flötners von den architektonischen Entwürfen des Meisters von 1515 geben Erklärungen für die oftmals für Flötner bezeichnenden Ausformungen von Details. So das Einbringen der senkrechten Stege in die Voluten, die bekrönende Flammenschale als Umbildung des gezackt gezeichneten Laubwerks, die in ihrer Substanz auf das Äußerste verminderten Voluten, welche dadurch formal ein vom tektonischen Verband unabhängiges Eigenleben führen können.

So finden auch die Kanneluren in ihrer Kleinstform, in der sie sich der Form von schmalen Rundbogennischen nähern, welche Flötner des öfteren als dekoratives Zäsurband unter dem Kapitell einbringt, hier ihre Erklärung.

Der Entwurf des Meisters von 1515 für eine korinthische Säule (Hind 37, Abb. 18) von Dreyer und Winner aus dessen Werk ausgeschieden, bietet einen Erklärungsversuch für Flötners Einsetzen der Bekrönungen auf einem kleinen, durch das Rund der Säule geschaffenen Freiplatz vor dem Abakus und nicht an diesem.

In dem oben aufgezeigten Bauriß, einer kotierten Projektion ohne Maßzahlen ähnlich, werden die verschiedenen Durchmesser von Basis, Säulenschaft und Kapitell in ihrem Verhältnis zueinander gezeigt, dabei auch die Applikationen am Abakus eindeutig lokalisiert. Flötners Mißverständnis könnte nun auf den vor diesen Stellen eingezeichneten Viertelkreisen liegen, welche er als Platz der Bekrönung interpretierte. Am darunterliegenden Kapitell befindet sich eben an dieser Stelle eine Blattblüte, separiert von den von den Kapitellentwürfen bekannten Bekrönungen.

Daß Flötner diesen Entwurf gekannt haben dürfte, zeigt die Übernahme dieser Basis in seinem Entwurf zu der Säule mit dem Satyr am Kapitell (KatNr. 12, Abb. 35), nur die unterste Wulst läßt er unornamentiert.

Die Dekoration des Kapitells mit seinen zweien aus einem Schaft nach beiden Seiten wachsenden Voluten erscheint in leichter Abänderung bei Flötners Entwurf zu einem Kapitell (KatNr. 6b, 1, Abb. 29).

Nicht zuletzt mag man hier auch den Grund für Flötners im unteren Drittel des Säulenschaftes eingestellten Rundstäbe finden. Der Meister von 1515 zeichnet in seinem Entwurf die Kanneluren nur im unteren Drittel und läßt sie dann, das Verständnis eines praktisch geschulten Meisters voraussetzend, abrupt enden. In seinem Entwurf zu einer ionischen Säule (Hind 38, Abb. 19) zeigen sich in einer Detailzeichnung auch deutlich die eingestellten Rundstäbe. Im Ansatz sieht man das Podest,

auf dem die Säule steht. Flötner verwendet diesen Aufbau in seinen beiden Gesamtentwürfen zu einer Säule (KatNr. 11 und 12, Abb. 34 und 35).

In den bei den Stichvorlagen die Komposition, meist von Gebälkstücken, füllenden Versatzstücken läßt sich ebenfalls Vorbildhaftes für Flötners Entwürfe antreffen. So die ~~akanthusbelegten~~ Konsolen (Hind 29, Abb. 20), welche wir wiedertreffen bei Flötners Möbelentwürfen in der Funktion eines ornamentalen Versatzstückes, sowohl in der Horizontalen als auch Vertikalen. Die beiden Widderköpfe an den Ecken des Brandopferaltars (Hind 51, Abb. 21) tauchen wieder auf an Flötners Säulenentwürfen mit dem Cherubsköpfchen am Abakus (KatNr. 7a, b, Abb. 30), der Krug mit dem hohen Henkel bei seinen Bettentwürfen.

Ein direktes Vorbild für Flötners Kannenentwurf (KatNr. 29, Abb. 53) bietet sich in der "Beigabe" zu einem Gebälkstück (Hind 29, Abb. 20). Neben dem eiförmigen Körper auf schmalem eingezogenen Fuß und dem schnabelförmigen, mit Kügelchen besetzten Ausgießer zeigt sich das Verdecken der Ansatzstellen durch ornamental verformtes Organisches. Dieses Moment findet sich ebenfalls bei der Vase neben dem Gebälkstück auf Hind 28.

Dieser besondere Glücksfall des Nachweises einer direkten Übernahme Flötners von italienischen Vorlagen macht die in der Forschung durchgängig angenommenen Italienreisen Flötners weitgehend hinfällig. Im Gegenteil kann man in seinen Entwürfen stets das Moment entdecken, daß er die italienische Kunst nie an Ort und Stelle erfahren hatte, sondern sie aus druckgraphischen Vorlagen übernahm.

Das neue "welsche" Ornament kam in den Norden primär durch die Druckgraphik, als ein vom Realträger abgelöstes. Als komprimierter Entwurf aus verschiedenem realiter Vorhandenen oder als Neukomposition. Durch die-

ses größtenteils unbefangene Gegenüberstehen waren die Möglichkeiten des Freikomponierens gegeben, welchem das neue Ornament in seinem Wesen noch entgegenkam.

5. BESCHREIBENDER WERKKATALOG DER HANDZEICHNUNGEN UND DRUCKGRAPHIK

Peter Flötners gesichertes Oeuvre an Entwürfen für die verschiedensten Gattungen umfaßt einen Zeitraum von 19 Jahren. Dabei werden nur seine signierten und datierten ornamentalen Werke und von diesen ausgehend, die als gesichert geltenden Zuschreibungen in seinen Katalog aufgenommen. Am Anfang stehen die beiden .P.F. signierten und 1527 datierten Orgelentwürfe, am Ende die ebenfalls signierte und 1546 datierte Groteske aus der Wyssenbachschen Folge.

Elfried Bock ⁸⁹⁾ gelang in seinem Katalog der Erlanger Zeichnungen der Nachweis für die frühesten Arbeiten, welche wir von Flötner besitzen. Es handelt sich um 40 Tuschfederzeichnungen, Illustrationen zu den fünf Büchern Mosis, welche er im Auftrag eines Kunstfreundes zwischen, im Einzelfall auch neben die typologischen Kommentare der 1523 bei Lotter in Wittenberg erschienenen deutschen Bibelausgabe, setzte. Da es sich durchgehend um figürliche Kompositionen handelt, sollen sie in diesem Zusammenhange unberücksichtigt bleiben.

Die Behandlung seiner Entwürfe wirft auch die immer wieder diskutierte Frage auf, inwieweit Flötner nur als Entwerfer oder auch als ausführender Tischler zu betrachten ist. Vor allem sein Signum, der Klöppel und das Balleisen, und der Umstand, daß durchgängig Holzschnitte und nur zwei Kupferstiche von ihm bekannt sind, ließen ihn auch immer als ausführenden Künstler erscheinen. Bestätigt wurde diese Annahme durch die Notiz Neudörfers "wie dann das steinerne Camin in des Hirschvogels Haus am Schwabenberg wohl Zeugniß gibt" ⁹⁰⁾ und dem Vermerk im Bericht über Melchior Bayr, daß die hölzernen Patronen für den Sigismund-Altar in Krakau von der Hand Flötners stammen.

Schon Lange ⁹¹⁾ weist nach, daß es sich bei Flötner um ein Balleisen mit der abgeschrägten Schneide, also eindeutig um ein Bildschnitzerinstrument handelt. Dies schließt eindeutig seine Tätigkeit als Formschneider ein, aber auch seine Tätigkeit als Tischler aus. Peter Flötner wird m. E. in seinen Arbeiten nie über das Stadium des Entwurfes bis zum geschnitzten Modell hinausgegangen sein, wie seine schon o.a. Patronen für den sog. "Silberaltar" und auch die sign. Buchsbaumstatuette des Adam (oder Paris) im Kunsthistorischen Museum in Wien beweisen. Hinzu kommt die schon in Kap. 2 behandelte Arbeitsteilung im Werkstattbetrieb aufgrund der großen Nachfrage an "Ausstattungsgegenständen", welche nun ab 1530 nicht mehr zuließ, daß sich ein Handwerker mehreren Prozessen im Arbeitsablauf widmete, sondern ein Spezialistentum erforderte.

Flötner mag hier, nicht nur aufgrund der Qualität seiner Arbeiten, sondern auch vom Zeitpunkt seines Einsatzens her gesehen, mit an erster Stelle gesehen werden.

Vorab soll auch nochmals auf das Verhältnis Zeichnung und Druckgraphik eingegangen werden. Die Zeichnung ist in ihrer "Einmaligkeit" zunächst als Vorstudie oder Endentwurf für einen speziellen Auftrag zu sehen. In der Praxis hat man sich den Ablauf derart vorzustellen, daß ein ausführender Handwerker einen Auftrag bekommt, er sich an einen dafür bekannten Entwerfer mit den genauen Vorstellungen des Auftraggebers wendet und anschließend die zu Papier gebrachte Idee in das gewünschte Material umsetzt. Hier ist auch der Punkt der Problematik zu suchen, inwieweit man ein ausgeführtes Werk mit dem Namen des Entwerfers oder des Ausführenden belegen kann. Die große Schwierigkeit liegt darin, daß erstere unzünftig waren und von den in den Zünften vereinten Handwerkern gewissermaßen als Handlanger, als Ideengeber angesehen wurden und deshalb auch nur sehr

selten in Archivalien, Rechnungen und Auftragsbelegen erscheinen. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verändert sich dieses mißliche Verhältnis zugunsten der Entwerfer; als ein Beispiel hierfür sei der Brunnen für den König von Dänemark aus der Werkstatt Labenwolfs angeführt. Sämtliche Handwerker, vom Entwerfer über den Röhrenverleger bis zum Ziseleur sind archivalisch angeführt.

Die zweite Möglichkeit ist die, daß sich der Auftraggeber direkt an den Entwerfer wendet und die ihm genehme Lösung dann einem Handwerker zur Umsetzung gibt. Als Beispiel hierfür mag der Erlanger Entwurf einer Kanne gelten (Kat.Nr. 40, Abb. 63), auf der Flötner neben dem sorgfältig ausgeführten Entwurf auch Alternativen aufzeigt.

Die Zeichnung kann auch als Vor-Bild für die Umsetzung in die Druckgraphik erscheinen, wobei nach drei Methoden verfahren werden konnte ⁹²):

1. Die Zeichnung wird unmittelbar auf das Holz (das vorher, um die Zeichentusche besser aufzunehmen, mit Bimsstein glattgerieben wurde) aufgetragen. Diese Methode erforderte großes Können des Zeichners, weil sie klare Konturen ohne Pentimenti verlangte. In diesem Falle blieb die Zeichnung erhalten, falls überhaupt eine Vorstudie angefertigt wurde.
2. Die Zeichnung wurde auf dem Block festgeklebt und dann die Linien nachgeschnitten, wobei die Zeichnung verlorenging.
3. Die Zeichnung wurde auf den Block gepaust, wozu die Rückseite des Blattes mit Rötel oder schwarzer Kreide präpariert und dann die Linien nachgezogen wurden. Auch farbiges Pauspapier als Zwischenlage

wurde benutzt, oder die Konturen durchgenadelt und Farbstoff durch die Löcher auf die Unterlage gepudert. Um das Original zu schonen, konnte man auch vorher eine Pause der Zeichnung anfertigen. Oder man stellte einen sog. Umdruck (Abklatsch, Gegendruck) her, indem man ein feuchtes, dünnes Papier auf die frische Zeichnung legte und preßte. Der "Gegendruck" war natürlich seitenverkehrt - in diesem Falle eine beabsichtigte Zwischenstufe, da der nach dem Gegendruck geschnittene Stock ja wieder "gegenseitige" Drucke produzierte: der fertige Holzschnitt also genau der Originalzeichnung entsprach.

Daraus wird der Umstand ersichtlich für die geringe Häufigkeit von Zeichnungen als Vorstufe für ausgeführte Werke, seien es nun dreidimensionale Objekte wie z. B. Goldschmiedearbeiten oder zweidimensionale der Druckgraphik. Gingen sie im ersteren Fall durch den Werkstattgebrauch verloren oder wurden nach ihrer Umsetzung achtlos beiseitegelegt, so gingen sie im zweiten durch die Art der Umsetzung verloren.

Dies trifft vor allem auf den Zeitraum vor der Mitte des 16. Jahrhunderts zu, als das Sammelwesen erst in seinen Anfängen begriffen war und Zeichnungen, wie auch Druckgraphik, nur ihren Stellenwert innerhalb ihrer Verwendung im Werkstattgebrauch hatten und noch nicht den einer Einzigartigkeit innerhalb eines abgesonderten Aufbewahrungsortes, ihrer ursprünglichen und tatsächlichen Funktion enthoben.

Für Flötner gibt es nur ein Beispiel einer in den Druckstock umgesetzten Zeichnung, wenn auch mit geringfügigen Abweichungen. So entspricht die Tuschfederzeichnung einer Säule mit Cherubskopf und zwei Widderköpfen dem signierten Holzschnitt (Kat Nr. 7a, b, Abb. 30). Ilse O'Dell-Francke führt in ihrem Beitrag ⁹³⁾ drei verschiedene Arten von Zeichnungen in Verbindung mit Druckgraphik auf:

- a) Zeichnungen, die für die Vervielfältigung geplant waren. Diese gingen bei der Anfertigung des Druckstockes oder der Platte meist verloren und sind daher selten.
- b) Zeichnungen, die offensichtlich nicht für die Vervielfältigung geplant waren (z. B. "Rechtshändigkeit" der Figuren oder Lavierung), aber trotzdem als Stichvorlagen verwendet wurden.

Hierzu muß jedoch erwähnt werden, daß die Lavierung eines Blattes noch kein Kriterium für eine Zeichnung als Endzweck sein muß. Es war durchaus gebräuchlich, Blätter einer Sammlung im Nachhinein lavieren oder kolorieren zu lassen.

- c) Zeichnungen, die nach Druckgraphik kopiert sind und durch einige Zusätze wie Monogramm, Schnörkel etc. als selbständige Entwürfe erscheinen.

Unter diesen Gesichtspunkten soll das graphische Werk Peter Flötners, unter Weglassung seiner figürlichen Kompositionen und damit auch der Plaketten, welche den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, im Folgenden zusammengestellt werden. Vor allem nach ihrer Art der Vorlage und Verwendbarkeit, wobei sich einige Überschneidungen naturgemäß ergeben werden. Dabei wird die Gruppierung, welche Bange aufgrund der Vorarbeiten v.a. von Reimers, Lange und Röttinger getroffen hat, zum Großteil beibehalten, die einzelnen Gruppen jedoch zusammengefaßt in der Druckgraphik und den Handzeichnungen. Aufgrund dieser erstmaligen Zusammensicht ergeben sich auch Verschiebungen in den Datierungen. Ziel ist es, material- und verarbeitungsgerechte Gruppen in einer jeweils chronologischen Ordnung, ähnlich der Auflistung in Katalogen von real umgesetzten Objekten zusammenzustellen. Blätter, welche in der bis jetzt erschienenen Literatur Peter Flötner zugeschrieben, als "flötnerisch", "Peter Flötner (?)", "nach

Peter Flötner", "Umkreis oder Schule Peter Flötner", "Peter Flötner, Kopie", "In der Art des Peter Flötner", "Nachahmer des Peter Flötner" bezeichnet wurden, welche aber nach der intensiven Beschäftigung mit diesem Thema diesen Bezeichnungen m. E. nicht mehr gerecht werden können, wurden ausgeschieden und im Einzelnen nicht gesondert aufgeführt, da dies den Rahmen der Arbeit überschreiten würde.

Um dem in der Forschung auch in der Beschreibung stets gegenüber dem Figürlichen vernachlässigten Ornamententwürfen gerecht zu werden und um den Motivschatz des neuen Ornamentes aufzuzeigen, werden die nachfolgenden Entwürfe ausführlich beschrieben. Dies soll im Sinne Bandmanns ⁹⁴⁾ geschehen, um "... die geschichtliche Wirklichkeit historischer Ornamente wiederherzustellen, indem wir uns den hinweisenden, den Sprachcharakter des Ornamentes verdeutlichen".

Hinzugefügt werden weiterführende Betrachtungen, die über die reine Objektbeschreibung hinaus die Verbindung sowohl zum historischen Umfeld als auch zur Forschung herstellen.

Peter Flötners Oeuvre-Katalog soll in folgende Gruppen unterteilt werden: Ornamentale Leisten, Architektur-entwürfe (wobei es sich größtenteils um Säulen- und Pilasterentwürfe handelt), Möbelentwürfe, Goldschmiedentwürfe, Grottesken und Mauresken.

Die Größenangaben erfolgen in Millimetern.

5.1.1. ORNAMENTALE LEISTEN

Am Anfang des Werkkataloges sollen die ornamentalen Leisten behandelt werden, da sie als mustergültige Vorlage von der Realarchitektur über das Kunsthandwerk bis zu ihrer direkten Anbringung am Objekt verwendet werden konnten (s. Kap. 7.).

1) Ornamentale Leiste mit Einhörnern, um 1535

Unbez.

Holzschnitt, 55 x 285

Braunschweig, Kupferstichkabinett; Hamburg, Kupferstichkabinett der Kunsthalle

Lit.: Röttinger, Nr. 68; Lange, S. 8 (Abb.),
Bange 1926, Abb. 53; Hollstein, Nr. 80

Im Zentrum befindet sich eine Schale aus zwei Reihen von Perlen und Buckeln auf einem schmalen Stiel ohne Sockel, einem Handgriff nicht unähnlich. Über ihren Rand lappt sich ein Kranz aus Akanthus, aus flammenartig nach oben züngelnden Blättern erwachsen zwei nach der Seite schwingende Zweige und ein Weinblatt auf dünnem Stiel mit zwei sich einrollenden Akanthusblättern. Auf den Rand der Schale stützen sich mit ihren Hufen zwei Einhörner mit heruntergedrücktem Horn und herausgestreckter Zunge. Hier zeigt sich ein Motiv, welches jeweils in den beiden geflügelten Köpfen im Anschluß wieder aufgenommen wird.

Wie er die beiden Einhörner unterscheidet durch vollen und spärlichen Haarwuchs, so unterscheiden sich ebenfalls die Köpfe in diesem Punkt. In dieser kontrapositionischen Gegenüberstellung eine Darstellung von Jugend und Alter sehen zu wollen, führt in jedem Falle zu weit. Dieser Punkt zeigt aber wiederum ein wichtiges Moment nicht nur Flötnersche Grotesken, obwohl man es hier wohl in seiner konsequentesten Durchführung vorfindet: das Einbringen von Unähnlichem im Kleinen in das offensichtlich Ähnliche.

Ab der Mähne wird der Rücken von Akanthus bedeckt, welcher den spitz zulaufenden Körper ab dessen Schwung nach außen gänzlich auflöst. Nach vorne schwingt er mit zwei Blättern und einem Weinlaub und endet in einer frontalen Blüte an einem dünnen Stengel am Stiel der Schale.

Nach außen setzt sich sein Schwung nach oben fort. Diese Bewegung fortführend entwächst ihm ein Ast mit Weinlaub, an dessen Spitze ein geflügelter Kopf sitzt.

Nach übereinandergestellten Weinblättern, die sowohl die Symmetrieachse bilden als auch die Figuration verbinden, wiederholt sich dieses Bewegungsmotiv, allerdings mit der schon o.a. Unterscheidung im Kopf und eines Ersetzens des Weinlaubes unter ihm durch einen mit Akanthus bedeckten Drachenkopf (Delphinkopf?).

Die Bewegung endet in einem nackten weiblichen Oberkörper, dessen innenliegender Arm fehlt und dessen außenliegender an zwei in der Horizontalachse gespielte Weinblätter gefesselt ist.

2) Ornamentale Leiste mit Putti auf Füllhörnern,
um 1535

Unbez.

Holzschnitt, 45 x 285

Braunschweig, Kupferstichkabinett

Lit.: Röttinger, Nr. 68; Lange, S. 8 (Abb.);
Bange 1926, Abb. 54; Hollstein, Nr. 81

Im Gegensatz zur vorangehenden Leiste wiederholt Flötner an den Stoßstellen das Zentralmotiv in seiner symmetrischen Trennlinie. Zum Aufzeigen des rapportfähigen Motivs hätte die Sequenz zwischen den vertikalen Symmetrielinien an den Blattmasken mit einer bekrönenden Schale genügt. Flötner wiederholt es in geringen Variationen zu beiden Seiten je zur Hälfte, ein bestimmt zu vernachlässigender Umstand, der lediglich die Schlußfolgerung zuläßt, daß die drei Leisten auf einem Holzstock geschnitten wurden.

Aus einer goldschmiedeartigen, weit ausschwingenden Blattblüte mit frontalen Blüten an der Endigung der Schnecken, zwei Weinblättern als Nodus und einem hängenden als Stiel und Fuß entwickeln sich aus Akanthuskelchen Füllhörner. Zuerst mit einem Band umwickelt, gehen sie nach einer Doppelwulst an ihrer mit Akanthus verzierten Öffnung in Kanneluren über.

Auf ihnen kriechen geflügelte Putti, nach links dem Betrachter zugewandt, nach rechts ihm abgewandt.

Aus den Füllhörnern ragen geflügelte Köpfe, die, wie bei der Leiste mit Füllhörnern, außer dem gespreizten Flügelpaar nicht mehr mit den geläufigen Cherubsköpfchen gemein haben.

An Stelle der Arme schwingen Akanthusblätter nach unten bis zu einem Sockel mit einer Blattmaske, welche von Blattfigurationen in der Art der Bocksfüße gerahmt wird.

Darauf steht eine Schale mit zweifachem Blattnodus und einem gebuckelten Schalenboden mit Blattkranz.

Nach außen wiederholt sich mit leichten Variationen dieses Schema bis zur zentralen Symmetrielinie.

3) Ornamentale Leiste mit Laubornament und Mischwesen, um 1535

Unbez.

Holzschnitt, 35 x 285

Braunschweig, Kupferstichkabinett

Lit.: Röttinger, Nr. 68; Lange, S. 8 (Abb.);

Bange, Abb. 55; Hollstein, Nr. 82

Flötner wählte hier die dritte Möglichkeit, um ein rapportfähiges Ornament zu konstruieren. Ein Motiv wird durch Spiegelung zwischen zwei Zentralstellen eingespannt, wobei die eine die Spiegelachse markiert und die zweite, jeweils bis zu ihrer Symmetrieachse dargestellt, die Enden der Leiste bildet.

Eine Faunsfigur, ab der Hüfte in Blattwerk übergehend, hält in seinen Armen den inneren Endschwung einer Laubfiguration, welche zu beiden Seiten schwingt. Neben dieser ein Mischwesen mit männlichem Oberkörper, Flügeln anstelle der Beine und einem gerollten Schlangenleib. In den beiden Randzonen eine Schale mit einer Blattmaske an einem Stiel, jeweils bis zur Symmetrielinie aufgezeigt.

4) Ornamentale Leiste mit Delphinköpfen, um 1540

Unbez.

Holzschnitt, 35 x 285

Braunschweig, Kupferstichkabinett

Lit.: Bange 1926, Abb. 56

Durch ein horizontales Weinblatt an einen dünnen Steg mit zwei vertikalen als Endpunkte werden zwei Delphinköpfe (oder aufgrund der Zähne Drachenköpfe?) in der Mitte "festgebunden". Nach einem dünnen Ast gehen sie nach oben in Akanthus über und enden in einer doppelten Blattblüte. Nach deren Spiegelung in etwas größerem Format schwingen Blattfigurationen nach außen. An einem innengekehrten Schwung sitzt jeweils ein Delphinkopf. Unter dem Blatt am äußersten Rand eine bis zur Symmetrieachse aufgezeigte Blattfiguration mit Weinlaub und Akanthus.

5a) Druckbogen mit 17 ornamentalen Leisten, um 1535

5b) Druckbogen mit 12 ornamentalen Leisten, um 1535

Unbez.

Holzschnitt; (5a) 398 x 296, (5b) 296 und 285

(mittlere Gruppe)

Braunschweig, Kupferstichkabinett

Lit.: Bange 1926, Nr. 40; Geisberg/Strauß, Nr. 186;

Warncke, KatNr. 354 (5a)

Bei diesen beiden Druckbögen sieht man deutlich die mehrzweckmäßige Verwendbarkeit von Druckstöcken, welche in der Werkstatt, von einem Drucker oder Verleger in verschiedenen Zusammenhängen verwendet werden konnten.

So entsprechen sich, auch in der Reihenfolge, die fünf mittleren Leisten auf Blatt 5a und die fünf unteren auf Blatt 5b, hier auch deutlich abgesetzt. Die Leiste mit den abwechselnd weiblichen und männlichen Halbfiguren (Nr. 13) erscheint auf 5b oben nochmals, allerdings in einem sehr schlechten Druck, welcher auf eine oftmalige Benutzung des Stockes zurückzuführen sein dürfte. Auch wurden die drei obersten Leisten von 5a (Nr. 1-3) an eben dieser Stelle auf 5b wiederverwendet, allerdings auf dem Kopf stehend und in den Stegen recht dünn geworden, was auf einen oftmals benutzten, evtl. nachgeschnittenen Druckstock hinweist.

Die drei mittleren Leisten auf 5b (Nr. 18-20) sind in Braunschweig nochmals auf einem eigenen Blatt vorhanden, die oberste alleine in Hamburg.

Die Schlußfolgerungen, welche man hieraus ziehen kann, sind folgende: Die Entstehungszeit für die Leisten beider Blätter dürfte die gleiche, nämlich um 1535 sein, wobei 5a auch in dieser Zeit gedruckt worden sein dürfte,

bei 5b hingegen ein Teil der Druckstöcke später neu zusammengestellt und gedruckt wurde.

Flötners Urheberschaft ist erkennbar in den Leisten 4, 9-12 und 15-17 bei 5a, bei 5b in den drei schon behandelten mittleren und den drei darunterliegenden. Die nachträgliche Unterscheidung von Druckstöcken, d. h. von Leisten, welche zusammen auf einem Stock geschnitten wurden, ist nicht möglich, da jede für sich durch zwei Doppellinien begrenzt wird, der Abschluß des Stockes als solcher nicht erkennbar ist. Nur bei den jeweils obersten dreien kann durch das Umdrehen beim späteren Druck ein Druckstock angenommen werden. Bei 5b erkennt man über der Leiste mit den Maskarons noch eine Doppellinie, welche als Begrenzung zu einer weiteren Leiste, wahrscheinlich der mit Engelköpfchen und Muscheln gehörte, die für diesen Druck abgetrennt worden war.

Das Auftreten von Einzelleisten in den heutigen Sammlungen mag mit dem Separieren im Druckstock oder im Druckbogen zusammenhängen.

Die Bestimmung Warnckes als Flötner-Werkstatt, im Hinblick auf ein mögliches Musterbuch, mag nur insofern zutreffen, als Leisten von Peter Flötner mitverwendet wurden. In welcher Werkstatt sie jedoch in diese Anordnung gebracht wurden, ist nicht bestimmbar; m. E. sicher nicht in der Flötners, sondern vielmehr in der eines Druckers oder Verlegers, welcher diese Blätter auf den Markt bringen wollte, sei es nun als Einzelblätter oder als Teil eines Musterbuches.

5.1.2. ARCHITEKTURENTWÜRFE

Bei Peter Flötners Architekturentwürfen handelt es sich durchgängig um Entwürfe für Säulen und Pilaster.

Von den ersteren existieren nur zwei Gesamtentwürfe, ansonsten zeigt er nur die Basis und das Kapitell. Bei Säulen findet man stets nach dem Ansatz des Säulenschaftes eine klar aufgezeigte Bruchlinie, bei Pilastern bevorzugt er den geraden Schnitt.

Die Kapitelle sind in beiden Gruppen in leichter Untersicht gezeigt, ein Moment, das vom Meister von 1515 übernommen wurde. Dieser gibt bei seinen Pilasterentwürfen alle Kapitelle ebenfalls in leichter Untersicht, dazu aber auch die Basen in leichter Aufsicht, als ob der Zeichner die Augenhöhe eines Betrachters vor gebauter Architektur einhielte. Flötner folgt ihm nur in den Kapitellen in dieser Sichtigkeit, auch an den Lichteinfall von rechts, die Basen gibt er frontalsichtig. Dieser Umstand erklärt sich aus dem Fortlassen der beim Meister von 1515 eingebrachten rechtwinkligen Stufe, welche primär dieses Gefühl der Aufsicht vermittelt. Nur bei seinem Säulenentwurf mit den beiden Widderköpfen (KatNr. 7a, Abb. 30) folgt er ihm durch die rechtwinklige Plinthe unter der Basis. Bei Rundformen, seien sie nun positiv oder negativ, läßt sich dieses nur schwer durch Licht- und Schattengebung vermitteln und es fehlen die Fluchtpunkte.

Flötners Säulenentwürfe erscheinen trotz ihrer gezielten Schattengebung mehr zwei- als dreidimensional, sie nähern sich der Manier seiner ornamentalen Leisten. Er "klappt" sozusagen Teile der Profillinie, welche z. T. nicht mehr sichtbar sein dürften, nach vorne dem Betrachter zu.

Hierin darf man wohl eher ein gewolltes Aufzeigen der Gesamtform als ein gewisses Unvermögen sehen.

Den Abakus läßt er jeweils so weit hinter die Kapitell-trommel zurücktreten, daß in der Mitte ein Platz zum Aufsetzen eines ornamentalen Versatzstückes entsteht. Möglicherweise ein Mißverständnis der Entwürfe des Meisters von 1515, welcher in seinen jeweils bis zur Symmetrielinie gezeigten Kapitellen das Gebilde der Mittelachse mit seiner Bekrönung bis in den Abakus ragen läßt ⁹⁵).

Sind Flötner's Möbelentwürfe für die Umsetzung in ein bestimmtes Material, in Holz bestimmt - obwohl auch sie in ihren ornamental Details auslösbar sind zu anderweitiger Verwendung -, wendet er sich in seinen Entwürfen zu Säulen und Pilastern auch an die Handwerker in Stein, Stuck, etc. sowie an sämtliche Entwerfer und Ausführende von architektonischen Kompositionen, sowohl im Kleinen als auch im Großen, welcher Gattung diese auch immer angehören mögen.

Durchgängig dürften sie in der Mitte der dreißiger Jahre entstanden sein.

6a), 6b) Zwei Blätter mit je drei Säulenkapitellen

Unbez.

Holzschnitt, je 55 x 176

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien, Österr.
Museum f. angewandte Kunst; Braunschweig,
Kupferstichkabinett (6a)

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 237, Nr. 2890;
Reimers, (6a) Nr. 63, (6b) Nr. 62,
Fig. 9; Lange, S. 45; Röttinger (6a)
Nr. 63, (6b) Nr. 57; Falke, S. 129;
Bange 1926, Abb. 23 und 24

Die beiden Blätter unterscheiden sich in beiden Fällen durch die technische Hintergrundgestaltung. Beide als dunkle Folie, bei (6a) jedoch in einer Kreuzschraffur, bei 6b) in einer Horizontalschraffur, nur an schattierten Stellen in Kreuzschraffur.

6a, 1: Unten zwei nach innen gedrehte Zweige mit Akanthus, welche mit ihren Enden über das Kapitell hinausragen. Oben zwei Blattranken, durch ein Band verbunden, die nach außen schwingen. Daraus erwachsen nach unten Kornähren, nach oben zwei schmale, stegartige Voluten. In der Mitte hängt ein tropfenförmiges Sonnengesicht mit breiten gelappten Blättern anstelle der Strahlen.

Reimers stellte bereits den Zusammenhang mit dem Blatt einer Kandelaberkonstruktion aus der Hypnerotomachia, fol G 4 b her. Dies dürfte aber das einzige Beispiel sein der Ableitung eines Flötnerschen Motivs aus eben diesem Buch, vor allem wenn man den Formenschatz der Candelieri, in eben dieser Zeit auch entstanden, in Betracht zieht (s. hierzu Kap. 4.2.3.). In der Mitte des Abakus eine konkave Muschel mit Blattknospe und zwei heraushängenden Blättern.

6a, 2: An der Basis zwei Zweige wie bei 6a, 1 jedoch stärker ausgebildet. Die ganze Höhe des Kapitells füllt ein Blattmaskaron, ähnlich dem auf dem Fries auf der Vase des Candiliero J VI (Abb. 10) (s. a. Kap. 5.1.1.). Seinem Munde entwächst ein Akanthus, aus diesem die beiden Voluten. In der Mitte des Abakus ein Blattkranz mit -blüte.

Haupt ⁹⁶⁾ zeigt die nahe Verwandtschaft zu einem Kapitell im Palazzo Roverelle in Ferrara. Dies jedoch als ein Zeugnis für seinen Italiaaufenthalt zu nehmen, zerbricht m. E. alleine durch die Aufenthaltsorte der Künstler der frühen Ornamentstiche, welche dieses auch in ihrem Namen übernahmen: da Monza, da Cesena, da Modena, etc.

Also Künstler, die in der Lombardei arbeiteten und gewiß auch die in der Realarchitektur angebrachte Ornamentik kannten und sie in ihren graphischen Werken verarbeiteten.

6a, 3: An der Basis eine Krone mit Akanthusblättern; an der in der Mitte aufragenden Drei-Blatt-Figuration entwickeln sich zwei Akanthusformen aus Voluten.

In der Mitte des Abakus ein Hundekopf, wie ihn Flötner des öfteren aus Delphin- oder Löwenköpfen umformt. In seinem Maul hält er zwei Laubfestons, an der Säulenkante werden im Moment des Umschwingens nach hinten Früchte eingespannt.

Die Voluten entwickeln sich ganz unorganisch zwischen dem Abakus und der Trommel des Kapitells.

6b, 1: An der Basis eine doppelte Blattreihe; daraus erwachsen zwei Blattfigurationen, aus diesen wiederum je zwei Voluten, wovon die Kleineren sich nach innen neigen, die Größeren nach außen. In der Mitte des Abakus eine konkave Muschel.

6b, 2: Die gesamte Kapitelltrommel besteht aus unten rechteckig und oben rundbogig endenden Kanneluren, in die bis zur Mitte Rundstäbe eingestellt sind; oben ein Abschluß mit Eierstab. In der Mitte des Abakus ein geflügeltes Köpfchen, die Voluten ebenso unorganisch wie bei 6a, 3.

6b, 3: Aus der Basis wachsen zwei Akanthuszweige, welche z. T. die Voluten verdecken, die sich aus zwei kleineren entwickeln; diese werden durch ein Band an einer palmettenartigen Blattfiguration befestigt. In der Mitte des Abakus eine vierblättrige Blüte.

7a) Säule mit zwei Widderköpfen und Cherubskopf

Unbez.

Tuschfeder und -pinsel, Grund getuscht,
Ecken abgeschrägt; größte Höhe und Breite 167 x 111
Erlangen, Universitätsbibliothek (III B 7 n,
früher II G 6)

Lit.: Haupt 1904, S. 59 m. Abb.; ders., 1905, S. 121,
Nr. 6; KatMus. Erlangen, Nr. 361

7b) Säule mit zwei Widderköpfen und Cherubskopf

Bez.: ·P·F·

Holzschnitt, 134 x 78

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum
f. angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 237, Nr. 2886; Reimers,
Nr. 68; Lange, S. 47 m. Abb.; Röttinger, Nr. 49;
Bange 1926, Abb. 26; Geisberg 848; Hollstein,
Nr. 49

Mit diesem Entwurf beginnt eine Reihe von insgesamt acht Blättern mit Entwürfen zu Säulen und Pilastern, wobei Flötner jeweils nur die Basis und das Kapitell ausführt, den Säulenschaft in einem kurzen Ansatzstück zeigt und ihn in einer Bruchlinie enden läßt; bei Pilasterentwürfen entscheidet er sich für einen geraden Schnitt.

Die Basis entwickelt sich aus einem unornamentierten Reif, aus dessen Anschlußstelle sich Akanthus nach oben wölbt. Es folgen Bänder mit kalligraphischen Voluten und Punkten, Blattkranz, dreifach nach unten gezackte Blätter und als Abschluß ein Perlstab.

Den Übergang von Schaft zu Kapitell markiert ein Streifen mit einem in sich verschlungenen und um Nägel geführten Band.

In der Mitte des Kapitells eine dünne spiegelsymmetrische Laubfiguration, zu beiden Seiten ein ausschwin-
gender breitblättriger Akanthus. Über einem Eierstab in der Mitte des Abakus ein Cherubskopf, an den Ecken anstelle der Voluten zwei Widderköpfe, in deren Hörnern ein Laubfeston aufgehängt ist.

Die Zeichnung unterscheidet sich nur durch das Band mit vorgewölbten, punktierten Stegen am Abschluß des Schaftes. In der Linienführung sicher von Flötner stammend, wird es sich hierbei um eine Vorstudie für den Holzschnitt handeln und nicht um eine Nachzeichnung.

Haupt ⁹⁷⁾ versucht u. a. mit dieser Erlanger Zeichnung einen Aufenthalt, evtl. eigene Arbeiten in Bologna nachzuweisen, "... dem hier skizzierten in Bologna auf der Straße oftmals vorkommenden nachgebildet hat, freilich mit einigen unvermeidlichen Flettnerschen Zutaten. Denn ganz geistlos kopierte er nie. Die Basis der Säule finden wir in Como" ⁹⁸⁾. Diese Kombination dürfte m. E. jedoch von einem Künstler aus eben dieser Region durchgeführt worden sein (s. Kap. 4.2.4.).

8) Säule mit Vase und Voluten

Bez. auf der Plinthe: ·P·F·

Holzschnitt, 120 x 71

Wien, Österr. Museum f. angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 237, Nr. 2886; Reimers,
Nr. 67; Röttinger, Nr. 51, Taf. VI; Bange 1926,
Abb. 28; Geisberg 850; Hollstein, Nr. 51

Die dreiwulstige Basis setzt sich zusammen aus einem dicken Rund mit Lorbeerblättern mit einem in der Mitte gekreuzten Band, einer Reihe von "festgenagelten" quadratischen Plättchen, einer Scheibenschnur, einem Band mit Kanneluren und als oberem Abschluß einer Reihung von Perlen, wobei sich zwei kleine aufeinandergestellte mit einer großen abwechseln.

Aus dem Akanthuszweig des Kapitells erwachsen nach außen zwei große, nach innen zwei kleinere Voluten mit senkrechten Stegen, an denen Perlschnüre mit einer Quastenendung hängen. Durch ein Band zusammengehalten neigen sie sich zu einem Vasenaufbau, wie wir ihn in ähnlicher Weise auch auf dem Kartenspiel bei der Farbe Herz vorfinden ⁹⁹⁾. In der Mitte des Abakus eine einfache Blattblüte.

9) Säule mit weiblicher Halbfigur

Bez. an der unteren Bruchstelle: ·P·F·, darüber Klöpfel und Balleisen

Holzschnitt

Dresden, Kupferstichkabinett

Lit.: Reimers, Nr. 65; Lange S. 47, Abb. S. 46;
Röttlinger, Nr. 50; Bange 1926, Abb. 27;
Geisberg 848; Hollstein, Nr. 50

Der einzige der Säulenentwürfe auf schwarzem Grund. Auf einer Plinthe mit rechteckiger Binnenrahmung folgt ein Wulst mit kreuzförmigen Blüten in einem Rund und dazwischengestellten Ellipsen, auf eine schmale Hohlkehle ein Kranz aus Lorbeerblättern mit einem mehrfach gekreuzten Band in seiner Mitte.

Im Zentrum des Kapitells eine weibliche Halbfigur, deren Unterleib in eine mit Akanthus bedeckte fischleibartige Endigung übergeht. In ihren beiden Händen hält sie auf der Hüfte aufgestützte Blattgebilde, aus denen nach außen die beiden Säulenvoluten, nach innen zwei kleine herauswachsen. Auf ihrem Kopf trägt sie einen geflochtenen Korb mit Blättern und Früchten. An der Wandung eine palmettenartige Figuration.

In der Mitte des Abakus eine konkave Muschelschale mit einer Dreierfiguration aus Blattwerk und Früchten.

Haupt ¹⁰⁰⁾ sieht darin "... weiter nichts ..., als eine Kombination aus den zweien des Palazzo Roverella. Die Figur, welche die Ranken faßt, ist aus dem ersten, die Krönung mit dem Fruchtkorb aus dem zweiten Kapitäl getreulich übernommen". Hierzu soll nur erwähnt werden, daß diese Vermengung von Motiven mit größerer Wahrscheinlichkeit in einem Ornamentstich eines in dieser Region tätigen Meisters schon vorhanden war, welchen Flötner als Vorlage benutzt haben dürfte.

10) Säule mit Putto auf einer Muschel

Bez. auf der Bruchstelle des unteren Säulenschaftes:
auf dem Klöpfel P·F , rechts daneben Balleisen.

Holzschnitt, 253 x 182

Dresden, Kupferstichkabinett; Coburg, Graph.
Sammlung; München, Graph. Sammlung; Paris,
Bibliothèque Nationale

Lit.: Reimers, Nr. 64; Lange, S. 49; Dodgson,
Catalogue of Early German and Flemish Wood-
cuts in the British Museum, vol. I, p 539;
Röttinger, Nr. 48; Bange 1926, Abb. 29;
Geisberg 847; Hollstein, Nr. 44

Auf einer Plinthe mit gerahmten Mäander entwickelt sich die Basis in zwei Profilen, unten ein Wulst mit sich überkreuzenden Bändern, darauf folgt die Kehle mit einer aufrechtstehenden, hintereinandergestellten Blattreihe und als Abschluß ein Wulst mit zwei ineinander verschlungenen Bändern, die sich um Nägel oder Knöpfe winden.

Im Zentrum des Kapitells ein auf einer Muschel stehender weiblicher Putto, gerahmt von Akanthusblättern. Mit seinen ausgestreckt erhobenen Armen stützt er die sich über ihm aus Akanthus entwickelnden Voluten, welche in ihrer Anfangsschnecke durch ein Band mit einem auf seinem Kopf stehenden Blattgebilde verbunden werden. In seinen Händen hält er ein Tuch, welches hinter ihm girlandenartig durchhängt und zu beiden Seiten wegflattert (inwieweit Flötner das Motiv der Venus Maritima leicht abgeändert verwendet, kann nicht entschieden werden). In der Mitte des Abakus eine von Blättern gerahmte Blüte.

11) Säule mit einem Löwenkopf

Bez. auf der Plinthe: P·F

Holzschnitt, 385 x 65

Erlangen, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 237, Nr. 2889; Reimers, Nr. 61; Lange, S. 49, Abb. S. 41; Röttlinger, Nr. 47; Falke, S. 123, 129; Bange 1926, Abb. 45 (Basis in Originalgröße Taf. 47, seitenverkehrt); Geisberg 846; Hollstein, Nr. 42

Das erste der beiden Blätter mit einem Gesamtentwurf einer Säule, wobei Flötner diese jeweils auf einen kan-delaberartigen Unterbau stellt. Damit wird eine Vierteilung erreicht: Sockel, nach einer muschelförmigen Zäsur

ein ornamentierter Übergang zur Säule, Säule und Kapitell.

Im Zentrum des Sockels ein aufrechtstehendes Blatt in Frontalansicht, wovon, übereinander angeordnet, auf jeder Seite drei im Profil weggehen (Palmettenmotiv). Am Stengel werden durch ein Band zwei Voluten zusammengehalten, welche nach außen schwingen und im Unterteil einer Muschel enden. Diese, nur zur Hälfte gezeigt, lösen die Linie der Säulentrommel auf, ebenso wie die beiden Köpfe (Hunde- oder Faunsköpfe?), deren lange Bärte wellenförmig bis zum oberen Rand der Muschel reichen; daran festgeknüpft ein Laubfeston. Aus ihrem Kopf wachsen Voluten, die in der Mitte durch ein Band mit einer Laubfiguration zusammengehalten werden.

Die Zäsur, der Umschwung nach oben erfolgt durch eine umlaufende Muschel, ähnlich der Form auf Buckelbechern ausgebildet (vgl. Abb. 10, J VI, Basis der obersten Plattform; J V, mittlere Schale).

Der konkave Übergang zum Säulenschaft ist belegt mit Schuppen, an veritablen Nägeln hängen Akanthusblätter. Darüber zwei schmale Leisten mit Zahnschnitt und Astragalen. Es folgen zwei breite, sich verjüngende Bänder, getrennt durch einen schmalen Perlstab; am unteren hängen an einer kleinen Blüte Perlschnüre, in der Mitte mit einem dreigezackten Blatt, an der Profillinie mit einem gefaßten Stein, von dem die gezackten Bänder nach innen flattern (vgl. Abb. 10, Vase J I). An die obere mit gewundener Plättchenreihung schließt ein nach oben gerichteter Blattkranz an.

Die Kanneluren der Säule sind bis über das untere Drittel mit Rundstäben ausgefüllt.

Zwischen den aus Akanthus wachsenden Voluten des Kapitells hängt eine Blattfiguration gleich der am Sockel,

darüber ein Löwenkopf mit Blättermähne, aus dessen Maul Festons hängen, welche den von der Basis erwachsenden und über das Profil hinausragenden Akanthus halten. In der Mitte des Abakus eine Blattknospe mit Seitenblättern.

12) Säule mit einem Sytyr

Bez. im Rund des Maureskenornaments unterhalb der Sockelplatte: P 7, in der Mitte Klöpfel und zwei gekreuzte Balleisen, durch ein Band verbunden

Holzschnitt, 415 x 67

Erlangen, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek; Braunschweig, Kupferstichkabinett

Lit.: Lange, S. 49; Röttlinger, Nr. 46; Falke, S. 123;
Bange 1926, Abb. 46 (Basis in Originalgröße
Taf. 47, seitenverkehrt); Geisberg 845;
Hollstein, Nr. 43

Mit dem Entwurf zu einem Bett mit doppeltem Baldachin das am reichsten ornamentierte Blatt Peter Flötners; mit diesem und dem vorangehenden Blatt in die Anfänge der vierziger Jahre zu setzen.

Unter der Sockelplatte abgesetzt ein rechteckiges Feld mit Mauresken auf dunklem Grund, eng verwandt mit den Mauresken auf dem Pokal (KatNr. 34, Abb. 57) und den Mauresken aus der Wyssenbachschen Folge.

Auf eine punktierte (aufgerauhte) Plinthe folgt eine Basis mit unornamentierter Wulst, eine Hohlkehle mit Schuppen und eine weitere Wulst mit einem Gewinde aus Lorbeer, in dessen Mitte zwei gekreuzte Bänder.

Die Profillinie des Sockels wird durchbrochen durch Palmetten, aus denen ein Akanthus erwächst und am

oberen Abschluß durch zwei Widderköpfe, in deren Schneckenhörnern ein Feston aufgehängt ist. Zwischen beiden ist ein Turnierhelm mit palmettenartigem Schmuck vor einem kunstvoll drapierten Tuch eingebracht, vergleichbar der Bettbekrönung in KatNr. 21 (Abb. 44). Aus seiner unteren Öffnung schlängeln sich zwei Bänder über die Hände der beiden geflügelten Putti bis fast zum Boden.

Die beiden Putti im Schreitmotiv halten in ihren erhobenen Händen zwei Masken mit einem kleinen Kopfschmuck, deren Haare, zu einem gemeinsamen Zopf geflochten, bis zu den Voluten, auf denen die Putti stehen, reicht. Die Voluten, in zwei Phasen bis zum Stiel der Palmette ausschwingend, können ihre Herkunft von den als Verbindung verwendeten Delphinen nicht verleugnen.

Den Sockel schließt oben ein Band mit frontal und quer gestellten Schilden ab. Auf eine unornamentierte Hohlkehle folgt die Zäsur in Form einer vom Eierstab abgeleiteten Muschelschale.

Darauf hocken zu beiden Seiten geflügelte Satyrn, deren Unterleib sich nach außen zu einer Blattrosette, nach innen zu einer Volute verformt. Letztere enden auf einer konkaven Muschelschale, hinter der zwei ineinanderver-schlungene Bänder hervorkommen.

Über einem zopfartig geflochtenen Band folgt eine Hohlkehle, deren Profil durch zwei konkave Muschelschalen gebildet wird. Im Mittelteil wird das Muster des Rappports aufgezeigt: eine Muschel, aus der zwei Bänder flattern und zwei Festons, befestigt am Fuß der Muschel und an einem schildartigen Nagel.

Den Schaft der unkannelierten Säule bedeckt eine nach oben sich auflösende Leiste. Aus Blattmaskerons wachsen anstelle des Bartes Voluten bis zu einem palmettenartigen Blatt, mit dem sie durch einen Steg verbunden sind.

Aus beiden ragen nach oben vasenartige Blattgebilde mit je zwei ausschwingenden, sich abwechselnd kreuzenden Palmwedeln. Im Zentrum des Kapitells ein frontal gesehener hockender Satyr mit Brüsten (schon bei oberflächlicher Betrachtung zeigt es sich, daß es sich um keine Sphinx handelt, wie man es in der Literatur seit Lange findet). Die Arme V-förmig aufgestützt, seine Schultern ähnlich eines Harnisches mit Akanthus verkleidet, ragen zu deren beiden Seiten spiralförmige Voluten, in deren Endungsschnecke an einer Schnur hängende Täfelchen mit einer Endquaste und kleine Fruchtgirlanden befestigt sind. Letztere hängen an einem Blattkranz, welcher den Hörnern des Satyrs aufgesteckt wurde. Dessen akanthusverkleidete Beine gehen über in eine Volute mit der schon bekannten Figuration mit Blättern. Nach außen entwickelt sich ein Akanthus, aus dem die Kapitellvoluten herausragen. In der Mitte des Abakus ein Blattkranz mit -blüte.

13) Pilaster mit Blattmaske

Bez. in Pilastermitte: ·P·F·

Holzschnitt, 131 x 81

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 237, Nr. 2887; Reimers, Nr. 69; Lange, S. 49; Röttinger, 54; Bange 1926, Abb. 25; Geisberg 853; Hollstein, Nr. 45

An der Basis eine Leiste mit vierblättrigen Blüten in durch Stege verbundenen Kreisen, darüber ein Kranz aus Akanthus mit vertikalen Perlenschnüren, durch zweiläufige Bänder in Kompartimente geteilt. In der darauffolgenden Hohlkehle schildartige Plättchen mit Binnenrahmung, über drei schmalen Stegen ein Kranz aus Akanthus, welcher über die darüberliegende Hohlkehle geführt wird.

Am Pilaster wird in einem doppelt gerahmten Feld deutlich die Struktur von farbigem Marmor aufgezeigt. Als Abschluß dient eine Wulst, abwechselnd mit einem gewundenen Band und einer Perlschnur.

An der Basis des Kapitells schwingen sich zwei Akanthuszweige an den Seiten nach oben, in der Mitte ein Maskaron, dessen Backenbart aus Blättern in einem Schwung nach innen in Augenhöhe in einem Rund mit Blüte, nach oben in einem Zweig mit Früchten endet. Aus seinem Kopf wächst ein Kandelaber aus Blättern, dessen Blüte bis in den Abakus ragt. Durch einen Steg verbunden, entwickeln sich an seinem unteren Teil zwei Voluten, welche durch das Zwischenglied eines Füllhorns in die Kapitellvoluten übergehen.

14) Pilaster mit Vase

Bez. in Pilastermitte: ·P·F·

Holzschnitt, 132 x 77

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 237, Nr. 2888; Reimers, Nr. 66; Lange, S. 46 m. Abb.; Röttinger, Nr. 55; Bange 1926, Abb. 30; Geisberg 854; Hollstein, Nr. 46

An der Plinthe in einem gerahmten Feld ein um einen horizontalen Stab gewundenes Band; über der ersten Leiste mit Volutenschmuck eine schmale mit kalligraphischen Vierpässen. Auf eine schmale Wulst folgen ein Kranz aus Lorbeerblättern, ein schmaler Ring mit Perlstab, eine Wulst mit gewundenem Band und Perlenschnur, eine Leiste mit extrem verkürzten rundbogigen Kanneluren und eine Wulst mit Vierpässen in Kreisen. Über dem kannelierten Pilaster-

schaft in der Mitte des Kapitells mit einem Akanthuskranz an der Basis eine Schale mit Früchten, auf der eine Blattfiguration steht, deren Blüte bis in den Abakus ragt. Dahinter aufgespannt ein Tuch, dessen Enden über Blattvoluten mit Fruchtrispfen hängen (vgl. Kapitell, Hollstein Nr. 44; Kartenspiel, Eichel-Drei, Hollstein Nr. 83), welche hinter den zweifach übereinandergestellten und mit Plättchen geschmückten schmalen Voluten aus Akanthus erwachsen.

15) Pilaster mit Blattmaske und zwei geflügelten Sphingen

Bez. am oberen Teil des Pilasters: ·P·F·

Holzschnitt, 130 x 79

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 237, Nr. 2888; Reimers, Nr. 71; Lange, S. 48 m. Abb.; Röttinger, Nr. 52; Bange 1926, Abb. 31; Geisberg 851; Hollstein, Nr. 47

Auf der Plinthe in einem gerahmten Feld ein Band mit dreigezackten Blättern und Perlen. Flammenartige Blätter überfangen die bei Flötner's Entwürfen sehr selten vorkommende Sima. Der Sockel mit drei Wülsten baut sich auf aus einem Band mit Doppelblatt und Perle, einer Hohlkehle mit gerahmten Plättchen, einer schmalen Wulst mit Perlen-schnur und zwischengestellten Oliven, einer weiteren mit Akanthuskranz und Früchten nach einer schmalen unornamentierten Hohlkehle, einer Sima mit hängenden Akanthusblättern und einem Lorbeerkranz mit senkrechten Bändern als Abschluß.

Der Pilasterschaft mit einer einfachen Leistenrahmung schließt mit einem Band aus nischenartigen Kanneluren.

Zwei geflügelte Sphingen stehen auf der schmalen, mit dreifach gelappten Blättern und Oliven geschmückten Basis des Kapitells. Ihre beiden Schwänze ringeln sich um den aus einer Blüte ausgehenden Akanthuszweig, aus dem die Voluten wachsen und wovon jeweils ein Blatt den Kopf der Sphingen bedeckt.

An dem horizontalen Steg hängt in der Mitte ein Blattmaskaron mit einer Muschelschale mit einem Perlenkranz, worauf bis in die Mitte des Abakus eine Vase mit Blattgebilde ragt.

16) Pilaster mit einer hockenden Sphinx

Bez. am oberen Teil des Pilasters: 'P·F·'

Holzschnitt, 132 x 79

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 237, Nr. 2887; Reimers, Nr. 70; Lange, S. 48 m. Abb.; Röttinger, Nr. 53; Bange 1926, Abb. 32; Geisberg 852; Hollstein, Nr. 48

Auf der Plinthe abwechselnd eine konkave Muschelschale und horizontal gespiegelte Blattblüten.

Nach einem Kranz aus Akanthus, durch breite Stege abgeteilt und in seiner Mitte eine Blüte aus Perlen folgen Bänder mit Perlenschnur. Dazwischen eine Hohlkehle mit aufgefächerten rechteckigen Plättchen, durch deren Mitte eine Schnur hindurchgeführt wurde. Nach einer einfachen, nur durch vertikale Striche ornamentierten Hohlkehle folgt eine weitere Scheibenschnur, diesmal mit runden Plättchen.

Der Pilasterschaft mit einer einfachen Binnenrahmung schließt wieder mit einer Reihe aus nischenartigen Kanneluren.

In der Mitte des Kapitells eine frontal gesehene Sphinx mit akanthusbedeckten Beinen eines Satyrs und Akanthus anstelle der Arme; auf ihrem Kopf trägt sie eine Feuer-schale, welche über den Abakus ragt (vgl. Abb. 10, J VIII und IX, Bekrönung).

Zu ihren beiden Seiten entwickeln sich aus Akanthus die Voluten.

5.1.3. MÖBELENTWÜRFE

Im Verbund mit all den kurz nach 1500 einsetzenden Veränderungen auf sämtlichen Gebieten verändert sich auch das Möbel. Seine Höhentendenz hatte sich schon im 15. Jahrhundert - unabhängig von italienischen Vorbildern - vor allem in Oberdeutschland in die horizontal betonte, renaissancehafte Proportion umgewandelt. Die humanistisch ausgerichteten Auftraggeber verlangten auch hierfür einen neuen Motivschatz, welcher zunächst in den italienischen druckgraphischen Vorlagen gefunden wurde.

Im sog. Dürerschrank auf der Wartburg bei Eisenach ¹⁰¹⁾ verwendete der Tischler als Vorlage graphische Blätter von Dürer und Cranach. Das Ornament spielt noch eine untergeordnete Rolle, das erwünschte Neue soll im Figürlichen augenscheinlich gemacht werden. Erst gute zehn Jahre später bietet das Ornament einen vollwertigen Ersatz hierfür; in der folgenden Entwicklung wird es sich primär in dessen Bereich abspielen.

Das Möbel wächst damit über seine durch Schmuck erhobene Zweckform hinaus, es hat nun auch eine geistige Ein-

stellung zu vertreten und wird damit zum selbständigen Kunstwerk. "In Nürnberg erhob sich dieses Neue plötzlich wie ein fertiges Etwas, fast wie ein Programm. Nürnberg, die mächtige Reichsstadt sollte von nun an weitgehend das deutsche Renaissancemöbel als Vorbild präsentieren." 102)

Flötners Entwürfe erstrecken sich auf Betten, Sessel, Tischorgeln und Türen, es findet sich kein einziger für einen Schrank oder eine Truhe. Sein materialgerechtes Arbeiten in diesen Vorlagen - und nicht zuletzt sein Signum - führten zu der Vermutung, daß er auch als ausübender Schreiner tätig war. Betrachtet man jedoch seine Goldschmiedeentwürfe, so würde diese Vermutung auch für diesen Berufsstand zutreffen, welches jedoch nie geäußert wurde. Der Grund liegt m. E. im Wesen des neuen Ornamentes, mit dem Flötner als einer der ersten und hier auch an führender Stelle "arbeiten" konnte und der großen Verbreitungsmöglichkeiten von Mustern im weitesten Sinne. In diesem Zusammenhang wird man auch der Zuschreibung des Entwurfes des zweigeschossigen Schrankes im Germanischen Nationalmuseum (sog. "Flötner-Schrank", Inv.Nr. HG 1702) an Peter Flötner mit Skepsis begegnen dürfen.

Flötner zeigt in seinen Möbelentwürfen eingebrachte Materialien eindeutig auf, so z. B. ungarische Esche und farbigen Marmor. Er verwendet diese natürlichen Strukturen als endgültiges Ornament, nicht als dessen Ersatz oder Grund, welcher nochmals ornamental gestaltet werden müßte. Er setzt hier bewußt an die ausgebildete Stelle einer zu erwartenden konstruierten Ornamentik das Ornament eines natürlichen Werkstoffes in seiner Reinform.

Ebenso verwendet er eine ornamentale Form als eigenständig, so daß diese nicht mehr an eine Tektonik, z, B. Träger oder Rahmung gebunden ist, sondern in ihrem Selbstverständnis auch die erforderliche tektonische Funktion erfüllen kann.

So z. B. bei seinem Entwurf für eine Wiege (Abb. 46) in der Ausformung der beiden Holme. Vergleichbares Ausgeführtes findet sich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, einem Sgabello aus Oberitalien ¹⁰³⁾ und einem Stuhl mit Wangengestell aus Dresden von Giovanni Maria Nosseni aus den Jahren 1586/91 ¹⁰⁴⁾.

Außer dem Beispielhaften im Gesamtentwurf können auch hier Details, wie bei seinen architektonischen Entwürfen, ausgelöst und als in sich abgeschlossene Formen, sozusagen als Muster in reales Material umgesetzt werden. Die Bekrönung des Bettes mit dem Selbstporträt (KatNr. 19, Abb. 42) findet sich in vergleichbarer Form wieder in der gleichen Funktion bei einem Nürnberger Säulenschrank ¹⁰⁵⁾.

Teilweise fehlt ein Verständnis des Tektonischen an Verbindungsstellen, z. B. von Säule und Gebälk wie dem Bett mit dem Doppelbaldachin (KatNr. 26, Abb. 50). Ein, wenn auch kleiner Punkt, welcher ebenfalls gegen ein Kennenlernen von Realarchitektur in Italien und Flötners praktische Tätigkeit als Schreiner oder Tischler und vielmehr für Übernahmen aus Vorlagen spricht. Hier werden z. B. im Comasker Vitruv oder beim Meister von 1515 nur tektonische Details ohne ihre weitere Verbindung aufgezeigt.

17a) Entwurf für eine Tischorgel, 1527

Am Podium bez.: ·P·F·

Feder in Schwarz, braun und schwarz getuscht;
138 x 112

17b) Entwurf für eine Tischorgel, 1527

Auf der Standfläche bez.: ·P·F·

Feder in Schwarz, braun und schwarz getuscht, weiß und gold gehöht; 211 x 179

Beide Berlin, Kupferstichkabinett

Lit.: KatMus. Berlin 1921, Nr. 391, 392, Taf. 53;
Reimers, S. 4 f u. S. 101, Nr. 3 u. 4; Lange,
S. 50; (17b) Haupt 1905, S. 120, Abb. 16;
(17b) v. Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Ge-
rätschaften, Frankfurt 1852, I, Taf. 62;
(17b) Nagler, Monogrammisten IV, S. 874;
Bange 1936, S. 177, Abb. 16 u. 17

Die beiden Entwürfe stehen am Anfang der Beschäftigung Peter Flötners mit Ausstattungsgegenständen. Im Aufbau gleichen sie einander, nur der Bildausschnitt zeigt bei 17a das Podest, auf dem die Orgel steht.

17a: Unter der Klaviatur findet sich ein Laubwerkfries, darüber ein ebensolcher mit eingebrachten Medaillons, verbunden werden beide durch einen "rollwerkähnlichen" Steg, welcher frontalsichtig in seinen Entwürfen erst Mitte der dreißiger Jahre auftaucht. Zwei schneckenähnliche Akanthusgebilde rahmen die hinter fünf Rundbogen stehenden Orgelpfeifen. Über einem schmalen Ornamentband kommt der Sockel für die drei schneckenartig gewundenen Pfeifenpyramiden; an seinen Ecken sitzen allegorische Figuren, dazwischen ein Fries mit Medaillons und Bukranien, verbunden durch Laubwerkgirlanden.

17b: zeigt formal einen ähnlichen Aufbau. Unter der Klaviatur drei Horizontalfelder mit Medaillons, gerahmt von Putti und grotesken Mischwesen, die jeweils nach außen hin in Laubwerk übergehen. Die kleineren Orgelpfeifen sind in einem kleinen Vorbau mit zwei Giebeln untergebracht, das dazwischenliegende Rund ähnlich den Kirchenorgeln (s. Augsburg, St. Anna, Fuggerkapelle) ausgefüllt, jedoch in einer pflanzlich aufgelösten Rosette. Am Sockel für die schneckenförmige Pfeifenpyramide wiederum an den Ecken allegorische Figuren, dazwischen ein von Laubwerk gerahmtes Maskaron.

Verglichen mit seinen späteren Entwürfen würde man diese beiden, ob ihres ausgewogenen Aufbaus und dem eingebrachten Ornament - wären sie nicht 1527 datiert - ohne weiteres ein Jahrzehnt später ansetzen.

18) Sog. Venezianisches Bett, kurz nach 1530

Bez. an der Stirnseite des Podestes: "P.F.", Klöpfel und Balleisen

Holzschnitt, 164 x 160

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 146, Nr. 2885; Reimers, S. 15 f, Nr. 60, Fig. 13; Lange, S. 48; Bange 1926, Nr. 19; Geisberg 842; Hollstein, Nr. 69

Das sog. "venezianische" Bett ist zeitlich von Flötners insgesamt 5 Bettentwürfen am frühesten zu setzen. Reimers¹⁰⁶⁾ konnte eine Abhängigkeit von dem Blatt der *Hypnerotomachia Poliphili*, fol E v feststellen¹⁰⁷⁾. Diese Ähnlichkeit ergeht sich aber nur im Strukturellen. In beiden Fällen finden Löwentatzen als Füße ihre Verwendung, ist ein Schwung, eine Krümmung in der Bettlade festzustellen und der Baldachin wird, jeweils in einer grundverschiedenen Ausbildung, von Kandelabern getragen.

Flötner läßt auf die Löwentatzen menschliche Halbfiguren folgen mit Früchtekörben auf dem Kopf, deren Unterkörper ornamental schwingend in einen dünnen Fischschwanz und Laubwerk übergehen, am Fußende weiblich, am Kopfende männlich; in der schon von den Candelieri her bekannten und der ihnen eigenen Gegensätzlichkeit.

Der Baldachin, getragen von einfachen, aus Vasen wachsenden Kandelabern, lappt sich nach unten drei-

fach, darüber folgt ein Triglyphenfries mit jeweils einer Blüte anstelle der Metope. Als Bekrönung folgen zwei ineinanderverschlungene liegende S-Figurationen mit einer Palmette in der Mitte und an den Ecken vier Männer in Harnisch mit einer emporgehaltenen Feuer-schale.

Die Rückwand läßt er konvex aufschwingen und setzt als Bekrönung ein Rund mit schneckenförmig ausschwin-genden Enden, bekrönt von einer Figuration eines Blattkelches.

Am Fußende des Bettes ein dreibeiniger Schemel, der in der Ornamentik der des Bettes folgt.

Aufgrund seiner noch unsicheren, fast auseinander-fallenden Komposition kurz nach 1530 (wie Bange) zu setzen.

Nach Falke ¹⁰⁸⁾ handelt es sich hierbei um "ein leichtes venezianisches Himmelbett, wie solche im Poli-filo, bei Carpaccio (Traum der hl. Ursula) und im Carmine zu Padua (Geburt Mariä von Girolamo da Santa Corce) dargestellt sind, die vier anderen von jener monumentalen toskanischen Form auf einem Sockel und mit Seitentruhen, die in Bildern florentinischer Innen-räume von Ghirlandaio, Andrea del Sarto und auf Truhen-bildern zu sehen ist".

19) Sog. Bett mit dem Selbstporträt, 1533

Bez. auf einer rechts an das Podest gelehnten
Tafel: ·P·F·1533, daneben Klöpfel und Balleisen
Holzschnitt, 120 x 140

Berlin, Kupferstichkabinett; Dresden, Kupferstich-kabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 146, Nr. 2883; Reimers, Nr. 59, Fig. 12; Domanig, S. 1, Anm. 1 (Initiale u. Abb. 1); Lange, S. 48; Röttinger, Nr. 41; Falke, S. 122 f, 132; Bange 1926, Nr. 35; Geisberg 839; Hollstein, Nr. 71

Seit Domanigs Feststellung, in der sitzenden Gestalt ein Selbstporträt Flötners entdeckt zu haben, wurde dieses Blatt zu einem "Herzstück" der früheren Flötnerforschung (s. Kap. 5.6.).

Läßt man den von Domanig ¹⁰⁹⁾ schon festgestellten Umstand, "Zeichnungen von Möbeln versieht Flötner fast niemals mit Staffagen" beiseite, so findet sich hier der einzig datierte Bettentwurf Flötners. Dieses einzige Datum 1533 bietet einen Anhaltspunkt für diese Art von Entwürfen in beiden zeitlichen Richtungen.

Bei der ersten Betrachtung erinnert es an ein in der Tiefe verlängertes Teil eines Chorgestühls.

Wiederum auf einem Podest stehend, findet man an der Basis ringsumgehend Festons, an ihrem Schnittpunkt laubartig endende Quasten und deren Mittelpunkt jeweils eine Blüte.

Auffallend ist das Moment, daß das Objekt immer mehr aus der Diagonalperspektivlinie rutscht und immer mehr frontseitig wird.

Am Fußende in vier Nischen jeweils eine zweihenkelige Vase mit eiförmigem Körper und eingezogenem Fuß mit gezacktem Blattwerk. Die beiden Seitenteile, einfach ornamentiert durch querrrechteckige Felder mit dazwischenliegenden, breiten, rollwerkartig gestalteten Bändern, werden angebunden an die Rückwand durch die schon bekannten Voluten mit akanthusartigen Seitenendigungen.

Die Rückwand selbst besteht aus einer Täfelung aus drei hochrechteckigen leeren Feldern, ruhend auf einem breiten, von zwei volutenartigen Kämpfern getragenen Gesims, oben folgen auf ein schmales Gebälk mit Perlstab jeweils eine Muschelnische. Die Pfeiler bzw. Pilaster, ohne jegliche Ornamentik, wiederholen sich zu beiden Seiten mit einer angeschnittenen Muschelnische.

Den Aufbau rahmen zwei Henkelkannen; über einem Fries mit Bukranien und Festons erhebt sich als Bekrönung ein Engelskopf mit Kopfschmuck und weitausschwingenden, ornamental verformten Flügeln.

Das im linken Freiraum schwingende Gebilde ist identifizierbar als Delphinkopf, aus dessen Maul Flammen züngeln und der sich in seinem Leib in Laubwerk umformt.

20) Bett mit hoher Rückwand und bekrönenden, eine Girlande haltenden Putten, um 1533

Bez. auf dem Deckel der Bettruhe: P F, Klöpfel und Balleisen

Holzschnitt, 185 x 170

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 146, Nr. 2884; Reimers, Nr. 58, Fig. 3; Lange, S. 48; Röttinger, Nr. 45; Bange 1926, Nr. 20; Geisberg 843; Hollstein, Nr. 68

Das erste in der Reihe der sog. "toskanischen" Betten ¹¹⁰⁾. Auf der Bettruhe findet man zum erstenmal die Maserung des in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebten und begehrten Furniers der ungarischen

Esche ¹¹¹). In der Mitte läßt Flötner die Maserlinien zu einem sich deutlich abgehobenen ornamentalen Rund formieren.

Am Seitenteil wechseln hochrechteckige Felder mit in der Horizontalen gespiegelten Laubwerk mit Vasen mit Laubwerk und Perlschnüren, im Zwischenraum jeweils zwei aufeinandergestellte, gestauchte Baluster. Auf tonnenförmige Sockel gestellt bilden sie, von Laubwerk umfassen und von Kugeln bekrönt, die beiden Eckpfosten des Fußteils, dessen Ornamentierung aufgrund der starken Schraffur nicht deutlich zu erkennen ist. Vermutlich handelt es sich um Füllungen in Laubwerk.

Das Gerüst der Rückwand bildet sich aus zwei laubumrankten Säulen, basierend auf einer Tonne geschmückt mit einem Maskeron, an dem Festons hängen, Blüten und Bändern. Nach oben setzt es sich nach einem kanellierten Zwischenstück in einer unten gebauchten Säule fort. Hierauf stehen zwei schildehaltende Putti, ein Laubfeston zwischen sich aufspannend.

Darunter hängt ein breiter Stoffstreifen mit Laubornament, unten dreifach sich lappend mit Quasten endigend. Die hölzerne Rückwand zeigt die schon vom Orgelentwurf bekannte fünfrehige Bogenarchitektur. Als Übergang zwischen Seitenteilen und rückwärtigen Säulen findet sich das breite S-förmige Band mit Akanthusblättern.

21) Bett in Frontalansicht, um 1533

Bez. an der Rückwand: ·P·F·, neben dem rechten vorderen Bettpfosten Klöpfel und Balleisen

Holzschnitt, 212 x 125

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 146, Nr. 2882; Lichtwark, S. 146 f; Reimers, Nr. 57, Fig. 4; Lange, S. 48; Röttlinger, Nr. 42; Haupt 1904, S. 60 f; Falke, S. 130; Bange 1926, Nr. 34; Geisberg 840; Hollstein, Nr. 67

Flötners einziger Bettentwurf in Frontalansicht. Auffallend ist die recht sparsame Ornamentierung.

An der Vorderfront bringt er als einzigen Schmuck ein Rund mit der Maserung der ungarischen Esche (s. a. Bett mit hoher Rückwand und bekrönenden Putti, Bett mit Doppelbaldachin und Entwurf für eine Intarsia).

Am Kopfteil läßt er zwei erhöhte Seitenwände mit Muschelnischen und zwei schon von seinem Entwurf mit dem Selbstporträt bekannten Henkelvasen in einer Kurvatur zur Rückwand überleiten. Hier bringt er in der Mitte zwischen zwei übereinandergestellten Nischen mit Muschelabschluß in einer Rundbogennische die Ansicht eines Straßenzuges, vergleichbar dem Entwurf mit David und Bathseba. Daß es sich in beiden Fällen um einen Entwurf für eine Intarsia handelt, macht die Ausbildung der Wolken mit ihren rauen Umrissen einsichtig. Auf beiden Bildern findet man an der rechten Seite ein langgestrecktes, dunkel schraffiertes Gebäude, in der Mitte einen Trum, links dahinter, als die linke Häuserzeile verbindendes Element, eine Brücke; im Vordergrund bei beiden der Abgang zu einem unterirdischen Geschoß und ein angeschnittener Pfeiler oder Mauervorsprung mit einem Kämpfer. Die Wolkenformationen wiederholen den Rundbogenabschluß. Ein Fries aus Triglyphen und Metopen, abwechselnd Bukranien mit herabhängenden Bändern und Trophäen, schließt die Bettarchitektur ab.

Die Putten der Giebelgruppe sah Lichtwark ¹¹²⁾ "ganz in derselben Weise eingehüllt wie die scherzenden Amoretten auf dem Betthimmel des Lagers der Roxane in Sodomas Hochzeit des Alexander. Völlig identisch ist zwar keine der beiden Putten mit einem der Kinder bei Sodoma, aber die Art und Weise, wie die nackten Glieder aus den Falten des Stoffes hervorlugen, die ganze Gebärde und Haltung stimmt so auffallend, daß ich einen Zusammenhang annehmen möchte. Soweit ich habe sehen können und von andern erfahren, ist das Motiv ein ganz singuläres." Bei der Übernahme dieses Motivs, sei es im Ganzen oder im Detail, darf man wiederum an eine graphische Vorlage denken. In der Mitte ein Schild mit Totenkopf, darüber ein Turnierhelm mit einer von zwei steil nach oben ragenden Flügeln gerahmten Sanduhr. Zwischen Helm und Sanduhr spannt sich eine Decke, in die sich die beiden an den Ecken stehenden Putti fast vollständig einhüllen.

Lichtwarks "andres Bett" mit der großen Intarsia ist mit diesem identisch.

22) Kinderwiege, um 1533

Bez. auf dem Podest rechts: P F, daneben Klöpfel und Balleisen

Holzschnitt, 101 x 68

Oxford, Zürich

Lit.: Dodgson, Campbell, in Burl.Mag. LXVI, 1935, S. 92 ff; Hollstein, Nr. 21

In der schon von den Bett- und Orgelentwürfen bekannten Manier steht das Objekt auf einem Podest.

Die beiden Wangen des Gestells gleichen in ihrem Aufbau Kandelabern, die ausgelösten Ornamentformen werden

jedoch in einer recht eigenwilligen nordischen Form aufeinandergestellt. Den Fuß bilden zwei Löwentatzen, die in die schon bekannte Volutenform mit den senkrecht gezeichneten Strichen übergehen, an der Oberseite begleitet von Akanthusblättern. Der darauffolgende Sockel zeigt einen Stierschädel, durch dessen Augenlöcher und über dessen Hörner ein Band hängt, aus den Nasenlöchern ragen Getreideähren.

Die beiden nach oben schwingenden Voluten rahmen einen bärtigen Kopf, dessen langer Kinnbart zu einem Zopf geflochten wurde. Aus seinen Haaren erwächst in Form eines "gefaschten" Wickelkindes mit einem etwas zu klein geratenen Kopf der Holm zum Einhängen der Wiege.

Auch diese ist recht einfach gehalten; die Front, nur mit einem einfachen Furnier versehen, schwingt unten in stilisierte Blätter aus.

Sicherlich keiner der besten Entwürfe Flötners, jedoch ein weiteres Dokument in der Reihe der Entwürfe für sämtliche Objekte des Alltagslebens im neuen Ornament, worin Peter Flötner's Stellung in seiner Zeit wohl einzigartig ist. Zeitlich ist er der Gruppe um 1533 zuzuordnen.

23a) Tür mit Blick in eine Küche, um 1535

Bez. auf der Türschwelle: P F, dahinter Klöpfel und Balleisen

Holzschnitt, 168 x 92

Dresden, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. I, S. 192, Nr. 303; Reimers, Nr. 55, Fig. 42; Lange, S. 49; Röttinger, Nr. 38; Bange 1926, Abb. 21; Geisberg 836; Hollstein, Nr. 64

23b) Tür mit Blick in eine Wohnstube, um 1535

Unbez.

Holzschnitt, 170 x 88

Dresden, Kupferstichkabinett; Berlin, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 237, Nr. 2881; Reimers, Nr. 54, Rig. 43; Lange, S. 49; Röttlinger, Nr. 39; Bange 1926, Abb. 22; Geisberg, 837; Hollstein Nr. 65

Beide Türen sind einer Wand mit Steinquadern eingefügt, beide zeigen einen Blick in einen dahinterliegenden Raum. Durch die z. T. etwas grobe Strichführung und kompositionelle Details der Zeit um 1535 zuzuordnen.

23a: Die Türrahmung ist recht einfach gehalten mit zwei durch stilisierte Arabesken geschmückte Pilaster mit gedrückten ionischen Kapitellen als Abschluß. Der Dreiecksgiebel mit dem Medaillon eines weiblichen Kopfes und äußerst sparsamen Laubwerk ruht auf einem abwechselnd mit einem palmettenartigen Blatt und einem Blattkelch geschmückt.

An der Türfüllung erkennt man ein abgegrenztes Rund mit Blattfigurationen, welches sich am Türsturz wiederholt. Der Blick in die Küche zeigt einen gemauerten Ofen mit einer großen Schale, darunter ein zerbrochener Krug mit einem großen Schöpflöffel. Dahinter steht eine Frau mit Pelzhaube, die einen Hochlöffel an den Mund führt. Im Hintergrund ein rechteckiges Fenster mit Butzenscheiben und ein Regal mit Krügen.

23 b: Die beiden rahmenden Pilaster in der Struktur einer farbigen Marmorierung, welche in der Mitte durch

ein Rund unterbrochen wird. Auf volutenartigen Kämpfern ruht der rechteckige, vorspringende Giebel mit einbeschriebenem Rundbogen. Auch hier findet man die recht großflächige Ornamentierung mit verschlungenem Laubwerk. In der Lünette ein Medaillon mit einem Faunskopf.

Die Bekrönung mit zwei übereinanderliegenden Blattkränzen und einer Blüte, von der sich zu beiden Seiten Delphine mit aus dem Maul wachsenden Voluten wegbewegen, findet sich im Motiv wieder auf dem Bettentwurf mit Doppelbaldachin.

Die in zwei unornamentierte Felder unterteilte Tür wird von einem bärtigen Manne geöffnet, in dem Bange als erster "Züge des Künstlers" entdeckte. Neben ihm ein Hund, im Hintergrund ein Teil eines Sessels oder einer Liege vor zwei Rundbogenfenstern mit einem Wandkerzenhalter.

24) Entwurf für einen Prunklehnstuhl, nach 1535

Bez. links unten: P·FLOE

Feder in Braun, braun und schwarz getuscht; die oberen Ecken abgeschrägt; 186 x 156

Berlin, Kupferstichkabinett (Variante in Basel)

Lit.: KatMus. Berlin 1921, Nr. 390, Taf. 53;
Nagler, Monogrammisten, IV, S. 874;
v. Hefner-Alteneck, I, Tafel 65; 1886, VII, 477; Lichtwark, S. 146; Reimers, S. 4 Fig. 2 u. S. 101; Lange, S. 50; Haupt 1905, S. 154 (Basel); Bange 1926, S. 177, Abb. 18

Der Prunklehnstuhl läßt noch seine Herkunft vom Klappstuhl erkennen, jedoch ist er hier schon statisch, unbeweglich in seinen eigenen Teilen geworden. Das Ornament verdeckt im unteren Teil seine Konstruktion, bei genauer Betrachtung zerfällt er in ornamentale Versatz-

stücke der Groteske, Anklänge an das Wesen der Details wie z. B. in den Candelieri sind zu spüren.

Die Beine werden gebildet durch vier Kugeln, die in den Schnäbeln von Adler- (Drachen-) köpfen stecken. Ab dem Gesichtsfeld nach hinten blattartig verfremdet, reiten darauf vier geflügelte Putti, ähnlich dem Brunnenentwurf von Zoan Andrea ¹¹³). Das Feld dazwischen füllt ein geflügeltes Sonnengesicht, umgeben von Blattranken. Als Ansatzpunkt der Armlehne wählte Flötner links eine bärtige alte, rechts eine geflügelte jugendliche Halbfigur, beide ein Schild haltend. Die Armlehnen winden sich organisch zur Rückenlehne, an der sie in einer Rosette abschließen. Die Rückenlehne wird gebildet durch zwei ineinandergesteckte Füllhörner, oben schließen sich jeweils ein vielfach unterteilter Kandelaber an mit einem Cherubimskopf mit einer Fruchtschale als Bekrönung, der zwischen seinen Zähnen eine Fruchtgirlande festhält. Zwischen den Pfosten sind zwei unten mit Quasten besetzte Stoffbahnen gespannt.

Vergleichbar mit dem Entwurf für eine Dolchscheide (dat. 1539) wird er, entgegen den bisherigen Datierungen, welche ihn mit den beiden Orgelentwürfen zusammenstellten, in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre zu setzen sein.

25) Zwei Entwürfe zu einem Sessel, um 1540

Unbez.

Tuschfeder, 168 x 127

Erlangen, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek (III B 71, früher III A 23)

Lit.: Haupt, 1905, S. 121, Nr. 8, Abb. 12 u. 13;

KatMus. Erlangen, Nr. 363

(Auf der Rückseite Zeichnungen von Leuchtern in Kandelaberform, S. KatNr. 43)

In der rechten unteren Ecke des Blattes eine recht flüchtige Skizze eines Sessels in der erstarrten Form des Klappsessels. Der tragende Rahmen besteht jeweils in einem kokaven und einem konvexen Halbbogen, unten mit zwei akanthusverkleideten Löwentatzen, oben in einer Schnecke endigend mit einer Reihe von Blattkelchen, verbunden durch eine blütenähnliche Scheibe. Die Rückfront in Form einer Lyra mit dazwischengespanntem Stoff, in kalligraphischer Manier mit Linienverschlingungen dekoriert, unten und an der Sitzfläche mit Quasten besetzt.

In der oberen Hälfte des Blattes eine sorgfältig ausgeführte Ansicht der Vorderfront. Das tragende Gerüst bilden zwei Frauengestalten mit nacktem Oberkörper im Profil. Ihre Frisur übernimmt die geläufigen Kugeln der Handknäufe, jedoch in der Umbildung eines kunstvoll geschlungenen Bandes, dessen Enden zu beiden Seiten herabhängen. Anstelle der Arme findet sich ein kleiner, akanthusartig auslaufender Umhang, darunter ein vorne geknotetes Tuch. Die Körperlinie wird nach unten fortgeführt, verkleidet mit Akanthus und endet in zwei auf Kugeln stehenden Löwentatzen.

Im Mittelteil eine bärtige Faunsmaske, in dessen Mundöffnung die beiden Lendentücher der weiblichen Halbfiguren zusammengefaßt werden und woraus sie wieder ein kurzes Stück hängen, die Mittelachse betonend. Die Freifläche der derart aufgespannten Tücher füllen zwei aus dem Oberteil des Maskerons wachsende Blattranken.

In diesem Blatt - vergleichbar dem Entwurf einer Henkelkanne (KatNr. 40, Abb. 63) - darf man m. E. den Vorschlag zu einem Auftrag, sei er nun von einem Handwerker oder direkt von einem Auftraggeber, vermuten. Die untere, flüchtigere Skizze zeigt die Struktur, das Tektonische des auszuführenden Möbels, darüber fügt er

als Alternative eine detaillierte Ausführung der Vorderfront hinzu.

26) Bett mit Doppelbaldachin, nach 1540

Bez. am Boden auf einem Schriftband: ·P·F·, daneben Klöpfel und zwei übereinanderliegende Balleisen

Holzschnitt, 320 x 292

Dresden, Kupferstichkabinett; München, Graphische Sammlung; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst; Erlangen, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek; Braunschweig, Kupferstichkabinett

Lit.: Ritter, Bd. II, S. 146, Nr. 2748; Reimers, Nr. 56, Fig. 11; Lange, S. 48; Röttlinger, Nr. 43; Falke, 123, 127, 129; Bange 1926, Nr. 48; Geisberg 841

Der letzte in der Reihe der Flötnerschen Bettentwürfe, sicherlich erst nach 1540 entstanden, zeigt eine Weiterentwicklung zugunsten der Architektur, des Tektonischen.

Auf einem unornamentierten, nur durch vorspringende Pfeiler unterteilten Sockel steht ein Bett mit doppeltem Baldachin. Die Rückwand ist recht einfach gehalten, mit drei von den schon bekannten Muschelnischen. Die begrenzenden Pilaster mit einer nochmaligen Basis in der von der italienischen Renaissancearchitektur bekannten Unterteilung eines Vertikalstreifens, welcher in der Mitte durch ein klar abgegrenztes Rund unterbrochen wird. Flötner bringt jedoch anstelle des farbigen Marmors, wie man ihn nördlich der Alpen u. a. heutzutage noch im Damenhof des Fuggerhauses in Augsburg vorfindet, die dem Mögel gemäße Umformung in ungarischer Esche. Im Gebälk des zweiten Baldachins wiederholt diese Art der Furnierung.

Flötner setzt hier bewußt an die ausgebildete Stelle einer zu erwartenden konstruierten Ornamentik das Ornament eines natürlichen Werkstoffes in seiner Reinform. Inwieweit man hier schon von einem "style rustique", der Verwendung von Organischem zur Bildung von Ornament sprechen kann, dies zu klären würde bei der Grundlage der bisherigen Forschung den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Festzuhalten ist dieses Moment der Einbringung von "natürlichem" Ornament.

Der einfachen Ausbildung der Rückwand steht eine Doppelsäulen-Architektur am Fußende gegenüber. Das innere Säulenpaar steht auf Piedestalen, geschmückt mit Laubwerk und Vase. Das untere Drittel der Säulen erinnert in seiner Ausbildung sehr stark an die Endigungen der Füllhörner der Candelieri.

Das vordere, direkt auf dem Podest ansetzende Säulenpaar läßt ebenfalls Reminiszenzen an die Candelieri erkennen. Der untere Teil ist kandelaberartig ausgebildet mit seinen Sphingen, welche das Motiv des hockenden Satyrs übernehmen, seinen Halbfiguren, deren Unterleib sich fisch- und laubwerkartig auflöst. Als Flötners eigenste Ausbildungen müssen angesehen werden die Einbringung der sich rollenden Schilde an der obersten Zone (ähnliche findet man auch auf dem Pokal-entwurf (KatNr. 36, Abb. 59) und dem ausgeführten Holzschuher Pokal im Germanischen Nationalmuseum, jeweils gehalten von Putti), die Kannelur der Säulen, deren untere Hälfte mit Rundstäben gefüllt ist ¹¹⁴⁾ und der Triglyphenfries mit den Stierschädeln mit Perlschnüren, wie hier am untersten Baldachin.

Ein Moment, welches man u. a. gegen einen Aufenthalt Flötners in Italien vorbringen kann, ist die Stellung der Kompositkapitelle: sämtliche sind um 90° aus der Achse gedreht, d. h. daß sie nicht parallel zum getragenen Gebälk verlaufen, sondern jeweils mit einer Ecke

aus dessen Grundlinie herausragen. Hätte er an Ort und Stelle deren richtige Verbindung gesehen, so hätte er sie bestimmt auch in dieser Form zitiert. Auch vom Comasker Vitruv konnte er sich keine Hilfe erwarten, da hier durchgängig Säulen oder Kapitelle alleine, jedoch nie in Verbindung mit dem zugehörigen Gebälk gezeigt werden.

An den Ecken des oberen Baldachins sitzen Putti mit Füllhörnern, aus deren Öffnungen flammenartige Gebilde züngeln (vgl. Bett mit dem Selbstporträt). In der Mitte eine Schale auf hohem Stiel mit einem Laubgebilde, von der aus sich volutenartig zwei Delphine entwickeln, aus deren Mäulern sich fast spiegelsymmetrisch deren Bewegungsmotiv wiederholt.

27) Linke Hälfte eines reichdekorierten Portals, nach 1540

Bez. am Boden auf einem Schriftband: P F, links daneben Klöpfel und zwei übereinanderliegende Balleisen

Holzschnitt, 507 x 178

Paris, Bibliothèque Nationale; Erlangen, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek, Braunschweig, Kupferstichkabinett; London, British Museum (beschädigt)

Lit.: Reimers, Nr. 53, Fig. 10; Lange, S. 47;
Röttinger, Nr. 37; Falke, 127 ff; Bange
1926, Nr. 49; Geisberg 835; Hollstein, Nr. 66

Dieser Entwurf dürfte zeitgleich mit dem zu einem Bett mit doppeltem Baldachin (KatNr. 26, Abb. 51) entstanden sein.

Gezeigt wird nur die linke Hälfte eines Prunkportales. Flötner verfährt hier nach dem System der Spiegelung,

wie er es auch praktiziert bei seinen ornamentalen Leisten (s. Kap. 5.1.1.) und welches bei diesem neuen Ornament, im Gegensatz zum spätgotischen, möglich ist. Aufgezeigt werden nur die tektonische Grundstruktur und die ausgeführten Einzelteile; durch einfache Spiegelung erhält der ausführende Handwerker das Pendant und damit den Gesamtentwurf.

Architektonisch gesehen handelt es sich um ein abgeleitetes Triumphbogenmotiv mit einer Tür und Lünette, welche das ansonsten architekturfreie Mittelfeld ausfüllen.

Die Tür mit rahmender Holzmaserung, in der Mitte und an den Ecken jeweils durch große weiße Scheiben unterbrochen, ist in sich in zwei Felder mit dünnen Laubwerkfigurationen unterteilt.

Flötner unterlief hier ein kleiner technischer Fehler bei der Anbringung der Türklinke an der äußeren Seite. Bei dem vollständigen Portal wäre in der Mitte ein Pfosten vonnöten zur Verankerung der beiden Türen, die sich zur Mitte hin würden öffnen lassen, eine bestimmt nicht beabsichtigte Zerstörung des Prunkvollen, der Würdeform im geöffneten Zustand.

Die Türrahmung hält er einfach mit einer hochgestreckten schmalen Nische mit Muschelabschluß und unornamentiertem Kapitell. Die konkave Muschel wiederholt sich im abschließenden Rundbogen in einem Kranz auf einem Grund aus Laubwerk, in dem freibleibenden Zwickel ein Medaillon mit dem Porträt eines bärtigen Mannes mit Lorbeerkranz. In der Lünette ein großes Rad, gebildet abwechselnd aus einem palmettenartigen Blatt und einer Laubknospe, von dem aus sich ein die Zwickel füllendes Rankenwerk entwickelt.

Die Rahmung besteht aus einem Pfeiler vor einem Pilaster und neben einem mit einer hochgestreckten Muschelnische. Alle drei stehen auf Piedestalen, die ersten beiden geschmückt mit Trophäen. Die Vertikalfelder sind mit einer Kandelaberkonstruktion ausgefüllt. Das Kapitell des Pilasters einfach mit senkrechten Kanneluren ornamentiert, das des Pfeilers mit dem schon bekannten mit einer Blattmaske (KatNr. 13, Abb. 36). Am außenstehenden Pilaster anstelle eines Kapitells ein einfaches Laubornament in einem Rund.

Auf den darüberliegenden Teil einer Muschelschale stützt sich mit weit aufgesperstem Maul ein Delphin, der die Verbindung zur eigentlichen Portalrahmung bildet.

In der Gebälkzone als weiteres Kapitell zwei an eine Palmette gebundene Delphine mit Hundeköpfen, aus deren Maul Festons hängen. Daneben ein ähnlich gestalteter Fries mit ebenfalls an einer Palmette festgebundenen Delphinen, deren Akanthusverkleidung die zwischen ihnen eingebrachte konvexe Muschelschale rahmt.

Das Funktionalisieren der Delphine zeigt sich sehr gut in der Bekrönung. Ganz außen noch eine akanthusverkleidete S-Form geht sie hinter der Vase mit einem Ährenbüschel in einen den Schwung fortsetzenden Delphin über, welcher wiederum zum Abschluß mit einem hundeköpfigen Delphin überleitet.

Ein geflügelter Putto stützt sich mit der Rechten darauf, in seiner Linken hält er einen Lorbeerkranz mit einer Bekrönung aus Palmzweigen und Palmette. Im Rund des Kranzes eine Rollwerkkartusche mit einem Kothaufen (Reimers vermutete hierin eine züngelnde Flamme).

5.1.4. GOLDSCHMIEDEENTWÜRFE

Flötner zeigt ein scheinbar größeres Verständnis in seinen Goldschmiedeentwürfen, woraus aber kein neuer spekulativer Schluß gezogen werden darf. Vielmehr verdeutlicht es sein Verstehen der neuen Ornamentgattung, welche ihrem Wesen nach besser in den freien Entwürfen für Goldschmiede verwirklicht werden konnte. Bei seinen architektonischen Entwürfen, und hierzu gehörig den Möbelentwürfen, hatte er stets das vorgegebene Tektonische zu berücksichtigen, das Strukturelle erwies sich als Hindernis. Hinzu kam noch das "Beschränktsein" in der Verarbeitung des Materials.

Bei den Goldschmiedearbeiten gibt es kein streng vorgegebenes Tektonisches, es sei denn Fuß, Schaft, Gefäßkörper und Deckel. Jedoch bestimmen diese nur im Zusammenhang mit der Gesamterscheinung, da die tragenden Funktionen einen größeren Spielraum besitzen. Das wichtigste Kriterium bildet das Arbeitsmaterial, welches aufgrund seiner nicht sichtbaren Struktur jegliche Formen annehmen kann. Durch den Vorgang des Schmelzens kann seine ursprüngliche Form zerstört und in eine neue übergeführt werden; ebenso kann dies durch mechanisches Bearbeiten geschehen. Dem Wesen der Groteske kommt die große Variabilität des Materials entgegen.

Dieses Phänomen findet sich wieder beim Ornament des Jugendstils. Auch diese Ornamentform findet seine vollständigste Ausbildung in formbaren Materialien wie Metall und Glas und zeigt die durch die Struktur auferlegten Beschränkungen bei tektonischen Gegenständen in Holz.

Flötner arbeitete in seinen Goldschmiedeentwürfen plastischer, die Randzone erscheint nicht mehr so nach

vorne geklappt wie bei seinen architektonischen Entwürfen, Details bleiben nicht mehr in der Fläche. Ornamentale Einzelformen (z. B. Palmette) können eigenständig als dreidimensionales Objekt auftreten.

Funktionale Teile können durch Figürliches ersetzt werden; das beste Beispiel hierfür findet sich im Gelenk des Deckels samt zugehörigem Knauf der Kanne mit dem bacchantischen Fries (KatNr. 40, Abb. 63).

In seinen Holzschnitten erkennt man auch deutlich die Verwendung von gefaßten Steinen, Kameen (Mauresken auf schwarzem Grund) und Plaketten. Am Schaft seines einzigen schwarzgrundigen Pokalentwurfs (KatNr. 34, Abb. 57) kriechen Schnecken, wie sie am Sebaldusgrabmal zum ersten Male auftauchen, am Schaft nach unten, Muscheln und Delphine bestimmen die partielle Umrißlinie. Dieses Auflösen der strukturalen Formen durch das Einbringen und Verkleiden mit Natürlichem wird für die Goldschmiedearbeiten der zweiten Jahrhunderthälfte von großer Bedeutung sein.

28) Deckelpokal mit einem Kranz aus Quitten am Gefäßkörper, um 1535

Bez. links und rechts in Höhe des Nodus: P F

Holzschnitt, 132 x 58

Dresden, Kupferstichkabinett; Braunschweig,
Kupferstichkabinett

Lit.: Lichtwark, S. 81; Reimers, Nr. 73; Lange,
S. 44 (Abb.); Röttlinger, Nr. 61; Falke,
S. 125; Bange 1926, Abb. 38; Geisberg 860;
Hollstein, Nr. 55

Schon im untersten Band des Fußes zeigen sich Quitten ¹¹⁵⁾, eingespannt zwischen Plättchen. Auf eine

stark eingezogene Hohlkehle folgt ein überlappender, muschelförmiger Blattkranz, hierauf ein Lorbeerkranz mit Früchten, abgeteilt durch breite kannelierte Stege.

Die Plattform des Fußes mit zwei Nodi bildet ein Wulst aus drei schmalen Ringen. Das rautenförmig gemusterte Podest rahmen zwei Masken, links eine weibliche, rechts eine männliche, auf unten spitz zulaufenden Schilden mit Agraffen unter dem Kinn. Ihre Haare werden bandartig in der Mitte miteinander verschlungen und hängen in zwei Strähnen nach unten.

Der untere wulstförmige Nodus ist dekoriert mit einem Kranz aus Akanthus, in der Mitte mit kreuzförmigem Band.

Der Übergang zum oberen Nodus, gebildet aus drei konvexen Muschelschalen und dazwischengehängtem Akanthus mit Quitten, zeigt zwei akanthusverkleidete Voluten.

Der Gefäßkörper wird gebildet durch einen plastischen Kranz aus Quitten, deren Stiele bis unter die Ansatzlinie ragen. Über ihnen jeweils ein in der Mitte getrenntes Blatt mit gewelltem Rand, das, auseinandergezogen, auf den Quitten aufsetzt und zwischen denen ovale Bänder gesteckt wurden. Der Lippenrand ist mit einem stilisierten "Laufenden Hund" dekoriert.

Der recht niedrige Deckel schließt an mit einem Band aus Akanthus über einem Schuppendekor. Auf einer Wulst mit queroval gefaßten Steinen und breiten Stegen steht eine Vase mit einem Blattkelch, aus dem eine Spitze mit Kugeln (Perlen?) emporragt; zu ihren beiden Seiten lehnen sich zwei S-förmige Voluten.

29) Kanne, nach 1535

Bez. links unten auf einem Schriftband: 'P.F.', rechts unten Klöpfel und Balleisen, verbunden durch ein gewelltes Band

Holzschnitt, 103 x 70

Braunschweig, Kupferstichkabinett; Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

Lit.: Ritter, Bd. III, S. 177, Nr. 6359, Abb. S. 179;
Reimers, Nr. 76, Fig. 33; Lange, S. 49;
Röttlinger, Nr. 62; Bange 1926, Abb. 47;
Hollstein, Nr. 61

Die nach rechts gewandte Kanne besteht in ihrer Grundstruktur aus einem eiförmigen Körper auf einem niedrigen Fuß und einem langgezogenen, spitz zulaufenden Ausguß.

Von Flötners Goldschmiedeentwürfen der wohl interessanteste und richtungsweisendste. Das Ornament wird äußerst sparsam und gezielt an den formbestimmenden Stellen eingesetzt, so daß man hier eigentlich schon die voll ausgeführte Intention der Goldschmiedearbeiten eines Wenzel Jamnitzer vorfindet, bis zu deren wohl extremster Ausformung bei Adrian Vianen.

Auf einen dreifach gestuften Fuß folgt ein einfach eingezogener Sockel mit einem muschelförmigen Schafttring. Der Gefäßkörper in Form eines Eies erhält seine Grundstruktur und -form durch zwei Hälften einer Muschelschale. Durch eine Verflachung der Eiform angepaßt schwingen die Muschelrippen fächerartig von beiden Seiten zur Mitte.

Ihre obere Ansatzstelle be- bzw. verdecken groteske Kopffigurationen. An der rechten Seite, an der Übergangsstelle zum Ausgießer, ein Löwenkopf mit fühler-

ähnlichen Hörnern aus Palmwedeln, Ohren in Form von Blüten und einem langen Kinnbart, welcher bis zur Muschel reicht. In der Höhe seines Ohres ein Band mit stilisiertem Schuppenfries über einem schmalen umlaufenden Steg.

An der linken Seite ein Kopf (Faunskopf?) mit Bart und muschelförmigem Haar als Ansatzstelle für den Henkel. Dieser schwingt sich, anfangs noch mit einem palmettenähnlichen Blatt verkleidet, bis über das Gefäß. An der Anschlußstelle, nach einem Akanthusblatt in der Form einer Rosette leitet eine S-förmige, in ein Tuch gehüllte weibliche Figur den Übergang zum zweiten Ansatzpunkt ein. Ihre Bewegung wird durch eine gegenläufige in Form eines Steinbockhorns aufgefangen, welche auf dem Kopf einer mit Laubwerk verfremdeten, plastisch ausgebildeten Maske sitzt. Der sichelförmige Ausgießer ist besetzt an seiner Kante mit einer Reihe von kleinen Früchten (Perlen?) auf zweifach gelappten Blättern, die vor der Kannenöffnung in eine rollwerkähnliche Kartusche übergehen.

Die einzig bei Reimers (Fig. 33) anzutreffenden Buchstaben B und V im oberen freien Feld der Kanne werden wie bei der Folge der Landsknechte (N und M = Nikolaus Mel-demann) als die Anfangsbuchstaben eines Druckers oder Verlegers aufzulösen sein. Ob diese später weggeschnitten oder hinzugefügt wurden, bleibt offen.

30) Entwurf zu einer Schale, nach 1535

Unbez.

Tuschfeder und -pinsel, Durchm. 168

Erlangen, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek (III B 7 g, früher I E 18)

Lit.: Woltmann, A., Holbein und seine Zeit, 2 Bde.,
2. Auflage, Leipzig 1874 - 1876, I. Bd., S. 441

u. II. Bd., S. 125; Lange, S. 53. Nr. 3, Abb. S. 50; KatMus. Erlangen Nr. 360; Bange 1936, S. 183 u. 191, Abb. 25

Diese Entwurfszeichnung zu einer Schale wurde zuerst von Woltmann publiziert. In Band I der 2. Auflage (1874) ist er noch von der Zuschreibung an Holbein überzeugt und führt ihn auf unter den Beispielen, in denen "Holbeins ornamentaler Geschmack den höchsten Triumph feiert". In Band II (1876) weicht er davon ab und klassifiziert ihn "als Holbein noch sehr nahestehend, aber wohl von anderer Hand."

Lange übernimmt ihn, zwölf Jahre später, in den Katalog der Handzeichnungen Peter Flötners. Beide Zuschreibungen zeigen auch heute noch den Stellenwert der beiden Künstler in Bezug auf Entwürfe für das Goldschmiedehandwerk.

Am Schalenboden halten in einem durch einen Lorbeerkranz abgegrenzten Rund zwei geflügelte Putti einen leeren Wappenschild. In der Manier einer Rollwerkkartusche rollt sich dieser in seinen beiden seitlichen Ausläufern und zeigt an seinem oberen Ende die typische Schnittstruktur.

Die Putti, einer davon im Schreitmotiv, stehen auf einem Boden mit felsigen Platten und halten jeweils in ihrer Linken eine Fahnenstange, deren unteres Ende noch eine Aststruktur aufweist. Vor dem zweifach gelappten Fahnen Tuch wird eine kleine Kandelaberfiguration eingebracht, die Bekrönung der Fahnenstange als Fruchtschale gestaltet.

Pendants zu den Putti finden sich in den beiden schwarzgrundigen Grotesken (KatNr. 45, 46; Abb. 67, 68) und den beiden Handzeichnungen mit spielenden Kindern (KatNr. 12, Abb. 11, 12).

Nach einem ornamentfreien Ring als Übergang zum Schalenrand zeigt Flötner das Ornament von ebendiesem, allerdings nur in seinem rapportfähigen Muster, d. h. zu einem Drittel des Gesamtornamentes, vergleichbar mit den ornamentalen Leisten (s. Kap. 5.1.1.).

In der Mitte ein Faunskopf mit ornamental gestaltetem Backenbart, aus dessen "Akanthus-Ohren" (vgl. Abb. 10, Candelieri, J VI, Fries am Gefäßkörper des unteren Pokals) nach beiden Seiten Zweige erwachsen, deren Endigungen in strukturierte Voluten übergehen, welche zugleich als Basis dienen für die als Anschlußstelle fungierenden Palmetten (von denen allerdings der Mittelhalm, die Blattrispe, fehlt). Aus der anfänglichen Akanthusverkleidung aus zwei Deckblättern schwingen sich dünne Äste mit Weinlaub, Fruchtständen und zweien zur Mitte weisenden Blüten, im Motiv ähnlich der ornamental Leiste mit den Füllhörnern und dem Knauf des Entwurfs für eine Dolchscheide.

31) Entwurf zu einem Standspiegel, nach 1535

Unbez.

Tuschfeder und -pinsel, 301 x 145

Erlangen, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek (III B 7 f, früher I E 17)

Lit.: Woltmann, A., Holbein und seine Zeit, 2 Bde.,
2. Aufl., Leipzig 1874 - 1876, I. Bd., S. 440
u. II Bd., S. 125 (Nr. 148); Lange S. 53,
Nr. 4, Abb. S. 52; KatMus. Erlangen, Nr. 362

Unten von späterer Hand mit zwei ligierten H (H. Holbein) signiert; Woltmann ¹¹⁶) erklärt das Monogramm für unecht, nachdem er sich im I. Band ¹¹⁷) noch für "holbeinisch" entschieden hatte. Bock im Erlanger Katalog spricht sich für "Kopie (?)" aus.

Auch dieser Entwurf zeigt die nahe Verwandtschaft in der Idee zwischen Holbein und Flötner, im Einbringen von strukturell Neuem, wie z. B. der Gestaltung des Fußes, indem die Standfläche auf abgesetzten Punkten - Fischen, Kugeln, etc. - ruht (vergleichbar wäre der Jane-Seymour-Cup von Holbein).

In sich verschlungene Delphine dienen als Auflager des Fußes. Durch ihre Anbringung an den beiden seitlichen Extrempunkten darf man im realiter ausgeführten Werk deren drei erwarten. Von der relativ ausladenden Sockelleiste leiten breite Bänder in Volutenform - im unteren Teil mit Akanthus verkleidet, im Mittelstück mit Stegen und endigend in einer gefaßten Rosette - zum eigentlichen Fuß über.

Dieser baut sich auf aus einer Simalinie, einer Wulst aus an hochoval gefaßten Steinen hängenden Akanthusblättern (vgl. KatNr. 10, Abb. 35, Säulenentwurf mit einem hockenden Satyr, Basis), einer mit Lorbeerblättern und einem Steg mit schmalen Kanneluren.

Auf einer muschelähnlichen Schale aus zweifach gelappten Blättern sitzen zwei Sphingen mit Schlangenleib, angelehnt an den sich entwickelnden Nodus.

Ausgehend vom konkaven, muschelbedeckten Anlauf entwickeln sich zwei S-förmige, akanthusbedeckte Voluten mit einem Zäsurring in ihrer Mitte. Oben rahmen sie den Blattkelch, welcher auf einen Ring mit Perlschnur folgt.

Eine weibliche Halbfigur mit ausgebreiteten, erhobenen Armen hält das gerahmte Rund des Spiegels. Ihr Unterleib läuft - ähnlich den Harnischen in den Candelieri - in Akanthuszweigen aus. Diese schwingen auf eine Schale mit einer eierstabähnlichen Struktur, die einen runden Sockel abschließt, welcher an seiner Basis in seiner Profillinie durch zwei Maskarons mit darauf aufsteigen-

den schmalen, sich oben einrollenden Blättern bestimmt wird; im Zentrum zwei in der Horizontalachse gespiegelte Palmetten.

Der Rahmen des Spiegels entwickelt sich an einem doppel-läufigen Kreis nach zwei Seiten. Nach innen mit krabben-ähnlich gestalteten Blättern mit Blüten nach jedem Viertelkreis, nach außen mit ebendiesem Motiv eingeordneten Delphinen. Unten dienen deren zwei als Handhalte, danach bilden sie eine Reihe, das Maul jeweils ornamental verformt und die Ansatzstellen durch Akanthus verkleidet. Oben endet diese Bewegung in den akanthusverkleideten Beinen der trauernden Amoretti, deren Flügelenden in Voluten umgeformt werden und so mit zwei konvexen Wülsten den Schaft der Bekrönung bilden.

Diese besteht aus einem Totenschädel auf einem Knochen über einem konkaven Sockel mit Kanneluren in Knochenform, ähnlich den Schilden, Muscheln und Delphinen, welche auf Flötners Goldschmiedeentwürfen des öfteren die Funktion der Kontur übernehmen.

32) Entwurf zu einem Pokalfuß mit vielfigurigem Kinderreigen im Wasser, um 1540

Unbez.

Feder in Grau, gelb-grün laviert; Durchm. 225

Braunschweig, Kupferstichkabinett

Lit.: Flehsig, Eduard, Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig, Bd. I, Frankfurt/Main 1920, Nr. 22; Bange 1936, S. 183, Abb. 26; Bange 1938, S. 232; KatAusst. Stuttgart 1979, A 19 (Klaus Pechstein)

Die von Flehsig zum ersten Male veröffentlichte Zeichnung soll trotz fehlenden Ornamentes als Goldschmiedeentwurf in diesem Werkkatalog aufgenommen werden.

In dem Rund des Pokalfußes sind insgesamt 24 Putti in vier Gruppen für den Triumph einer Göttin oder Nymphe im Wasser versammelt. Diese reitet, gestützt von weiteren Putti, auf einem Fisch. Ihr gegenüber steht ein geflügelter männlicher Putto auf zwei Ziegen. Zwischen ihnen ist ihr Gefolge mit vielerlei Tätigkeiten beschäftigt. Vergleichbar wäre die Kreidezeichnung des Triumphzuges der christlichen Kirche in Erlangen (Kat. Erlangen, Nr. 323). Es finden sich einige der in den Pokalentwürfen verwendeten Putti wieder, so z. B. der Putto mit dem geflochtenen Korb auf seinem Kopf.

Lange als Entwurf für einen Schalenboden angesehen, konnte durch Kuhn ¹¹⁸⁾ seine Funktion als Pokalfuß einsichtig gemacht werden durch ein Specksteinmodell dieses Entwurfes im Busch-Reisinger Museum in Cambridge, Mass., und einem Bronzeguß mit der Medaille des Christof Fürleger in Paris, Musée des Arts Décoratifs.

Einschränkend muß jedoch hinzugefügt werden, daß dieser Puttenreigen sowohl in der negativen als auch positiven Ausbildung seine Verwendung finden kann.

33) Entwurf zu einer Dolchscheide mit Griff, 1539

Unbez.

Tuschfeder, braun laviert; 400 x 91 (Parierstange)

Berlin, Kupferstichkabinett

Lit.: Bange, E.F., Eine unbekannte Zeichnung

Peter Flöttners, in: JPK LIX, 1938, S. 231-232

Mit diesem 1539 datierten Entwurf für eine Dolchscheide mit -griff erhält man eine Datierungshilfe für Flöttners Arbeiten der Zeit um 1540.

Bange, welcher als erster und bisher auch einziger diese Zeichnung veröffentlichte, ist unschlüssig, ob man

in dieser eine Vorzeichnung für den Holzschnitt oder eine Werkstattzeichnung sehen soll, neigt jedoch mehr zu ersterem. Dem kann - wie schon an früherer Stelle angeführt - entgegengehalten werden, daß Entwurfszeichnungen, falls sie eine bestimmte Größe überschreiten, vor allem, wenn sie das Format der realiter ausgeführten Arbeiten annehmen, es sich also um Entwürfe im Maßstab 1 : 1 handelt, nicht mehr für das nochmalige Umsetzen im Druckstock vorgesehen waren.

Der Aufbau der ornamentalen Füllung der Dolchscheide erinnert an die Candelieri von Zoan Andrea und Fra Antonio da Monza. Um eine augenscheinliche Mittelachse werden ornamentale Formen, auch hier den Candelieri verwandt, angeordnet.

Die Scheide ist in ihrer geläufigen konischen Form, jedoch rechteckig, nicht die Form des Dolches nachvollziehend. Bange vermutete in diesem Umstand, daß die Spitze des Dolches fehlte. Dem widersprechen die beiden über die Umrißlinie hinausragenden schmalen Stege.

Zwei aufeinander zugewandte Faunsköpfe mit aufgerissem Mund, "Blattohren" und fühlerähnlichen Hörnern gehen, zunächst noch mit Akanthus bedeckt, in schuppenbedeckte Schlangenleiber über. Diese werden ineinander verflochten und enden nach einer Schlinge in löwenähnlichen Quasten. Hierauf steht ein Adler mit gespreizten Flügeln (vgl. Abb. 10, Candelieri, J VII, Gefäßkörper und J X, Bekrönung), an denen ein Feston mit Bändern befestigt und eine schmale Plattform aufgelegt wurde.

Auf dieser stehen drei geflügelte Putti, der mittlere (ähnlich dem der Candelieri J I, Bekrönung) auf einem Schrifttäfelchen mit der Jahreszahl 1539. Der Putto zu seiner Rechten fängt in einer Kanne das von ihm abgelassene Wasser auf, während sein Pendant, mit dem Rücken zum Betrachter, sich mit einer Schüssel beschäftigt (vgl. Candelieri, Abb. 10, J IX, Putti an der Basis).

Aus zwei dünnen Stengeln wachsen Drachenköpfe, die die auf dem Kopf des mittleren Putto stehende Basis für die darüber eingebrachte Goldschmiedearbeit flankieren. Diese besteht aus einem auf dem Kopf stehenden eiförmigen Körper mit einer allegorischen Darstellung über gezacktem Band und schmalem, eingezogenen Fuß. Daran angelehnt zwei Füllhörner, in denen zwei stangenhaltende Wölfe (?) stecken. Von ihren Köpfen leiten zwei weitere Füllhörner zu einem Blattmaskaron vor einem zwischen den beiden Stangen gespannten Tuch, von dem zwei Bänder sich nach unten schlingen.

Aus dem darauf stehenden Früchtekorb wachsen zur Seite zwei Mischwesen mit rübenförmigem, z. T. mit Akanthus verkleidetem Leib und Faunsköpfen mit Lorbeerkränzen. Aus ihren geöffneten Mündern wachsen nach unten Zweige, nach oben ein schmales Band mit je einer kleinen Schildkröte (!). Dieses Band wird weitergeführt um Akanthusblätter und dann, mit zwei Kugeln geschmückt, durch die Augenhöhlen des Stierschädels in der Mitte.

Auf zwei nach unten gebogenen Hörnern, ähnlich den Figurationen in den Candelieri, welche in einer Palmette enden und zu deren beiden Seiten eine Getreideähre nach unten hängt, sitzt ein armloser Faun mit schmalem Unterleib und auswärts gerichteten Bocksbeinen. In seinem Mund hält er eine Stange, an der ein vierfach verknotetes Tuch befestigt ist. Daran hängen sich, mit der anderen Hand auf die Bocksbeine gestützt, zwei Putti, dem Beschauer zu- oder abgewandt.

In der Mitte der Parierstange eine furchterregende Maske (Gorgonenhaupt?) mit Bockshörnern und wallendem Haupthaar, dessen Bart zweigeteilt durch zwei nach vorne schwingende Bänder geführt wird. Darunter ein Steg mit weißem Maureskenmuster auf weißem Grund, daneben zwei geflügelte Löwen (Markuslöwen?) vor Faunsköpfen, welche unten in einem Rund mit Blattrosette enden.

Der Griff, im Gegensatz zur Scheide sehr locker und klar ornamentiert, besteht aus einem Feld mit Maureskenmuster, einer zwischen zwei Scheibenschnüren eingespannten Trophäe und einem weiteren Feld mit Mauresken.

Der Griffknauf bildet sich phantastisch aus einer männlichen Halbfigur mit Blattkrone (vgl. Harnische in den Candelieri) und zweien in der perspektivischen Frontalansicht äußerst raffiniert in eine kompakte Form gebrachten Fischen.

34) Pokal mit Mauresken-Medaillons am Gefäßkörper,
um 1540

Bez. weiß auf schwarzem Grund, oben: ·P·F·, unten:
Klöpfel und Balleisen

Holzschnitt, 188 x 92

Dresden, Kupferstichkabinett

Lit.: Lichtwark, S. 81, Fig. 59; Reimers, Nr. 72;
Lange, S. 49; Röttinger, Nr. 58; Bange 1926,
Abb. 43; Hollstein, Nr. 58

Der einzige Pokalentwurf Peter Flötners auf schwarzem Grund.

Der Fuß in einer Zweigliederung mit einer mit einem geflochtenen Band belegten Karnies und einer Wulst in Rautenmuster, mit konkaven Muschelschalen und spitz herabhängenden Akanthusblättern.

Zwischen einem Lorbeerkranz mit gekreuzten Bändern in der Mitte und einer Perlschnur unterhalb des Nodus kriechen am Schaft drei Schnecken, zwei davon an der Profillinie, herab. Deren weiche Umrisse zeichnen zwei Bänder nach, welche von zwei Scheiben (gefaßte Steine?) ausgehen, sich über der mittleren Schnecke kreuzen und

nach einem Knoten in zwei Spitzen enden. Über- bzw. unterlagert werden sie von zwei an einem kleinen Schild hängenden Laubfestons.

Auf dem gedrückten, wulstartigen Nodus über einer Hohlkehle mit binnengerahmten Plättchen ein Widderkopf (Reimers: Stierschädel) mit fühl器artigen, aus Palmwedeln gebildeten Hörnern. Aus seinen abstehenden Ohren wachsen dünne Laubranken mit Blüten. Eine aus muschelartigen C-Formen gebildete Hohlkehle mit einer Scheibenschnur dient als Basis für eine Buckelschale, auf der zwei Delphinköpfe aufliegen. Aus dem Laubwerk ihres kurzen, nach oben schwingenden Körpers entwickeln sich jeweils zwei gegenläufige Voluten; an den innenläufigen hängt ein palmettenartiges Blatt.

Der Gefäßkörper mit dem Deckel besteht aus einer mit Rautenmuster überzogenen Kupa eines Kelches, um dessen Mitte Flötner eine gebuckelte Schale legte.

Zwischen jeweils drei Buckeln, an der Oberkante mit hängendem Akanthus und Quitten geschmückt, werden quere ovale Medaillons mit Mauresken auf schwarzem Grund eingespannt.

Der Deckel schließt mit einem Kranz aus leicht ovalen Buckeln an, darüber eine Hohlkehle mit Lorbeerbündeln zwischen kleinen Schilden mit Blütenkranz (gefaßte Steine?), wovon zwei die Profillinie bilden. Den Deckelumriß begleiten zwei stegartige, freistehende Voluten mit einer Akanthusendung.

Auf der schmalen Plinthe des Deckelaufbaus steht eine Vase mit Quitten, deren Schaft zwei in Voluten endende Bocksfüße rahmen. Auf den Früchten liegt eine rautierte Kugel mit einer kleinen, sich unten verjüngenden Basis, darauf ein Engelsköpfchen mit gekreuzten Flügeln, auf dessen Kopf nochmals eine Schale mit einem Perlenkranz und einer Laubspitze steht.

35) Deckelpokal mit drei bekrönenden Putten und gefaßten Steinen an der Gefäßwandung, um 1540

Unbez.

Holzschnitt, 142 x 60

Braunschweig, Kupferstichkabinett

Lit.: Bange 1926, Abb. 41; Geisberg 859;

Hollstein, Nr. 56

Der pyramidenförmige Sockel beginnt nach einem Treppensatz mit einem Schuppenkranz mit zwei nach unten spitz zulaufenden Akanthusblättern und drei querovalgefaßten Steinen, die beiden äußeren bilden die Profillinie.

Nach einem schmalen Steg folgt ein Lorbeerkranz mit einem gekreuzten Band in seiner Mitte, darüber treppenartig zwei Wülste mit schmalen Ringen.

Den Teil des Schaftes unter dem Nodus verkleiden und bilden zum Großteil zwei Mischwesen. Im Profil dargestellt sind zwei Engelsköpfchen mit Flügeln, welchen ein fast bis zum Boden reichendes Tuch umgebunden wurde. Zwischen diesem und den rückwärtigen Bändern werden unter den Flügeln Löwenbeine sichtbar, die unten als Fuß des ganzen Mischwesens auf dem Podest stehen. Der schmale, wulstartige Nodus wird gebildet durch drei muschelartig verkleidete Knöpfe, zwischen denen kreuzweise Bänder gespannt sind.

Nach einer Anzahl von verschiedenen breiten Ringen kommt der Übergang zum Gefäßkörper in Form von zwei volutenartig verformten Delphinen, zwischen deren nach innen gerichteten Schnecken ein palmettenartiges Blatt hängt.

Die kelchförmige Kuppa schwingt auf mit Schuppen und breiten kannelierten Stegen, darüber ein Band mit Birnen, deren Stiele nach unten hängen und je drei dazwischengestellten Längsbuckeln.

Über einer Zäsur aus einem Steg und schmalen Ringen folgt eine Rundbogenarchitektur, deren Säulen aus Akanthus bestehen und in deren Bogen längsoval gefaßte Steine eingebracht werden; in den Zwickeln kleine Scheiben.

Der Schwung zum Lippenrand ist verkleidet mit einem Band aus stilisiertem Blattwerk.

Der Deckel schließt an mit einem flachen, muschelförmigen Kranz, worauf zwei Voluten mit Delphinköpfen zum Deckelaufbau überleiten. Auf einer kannelierten Hohlkehle mit einer abschließenden Muschelform stützen sich zwei Putti rückwärts an einen Kandelaberaufbau mit einem aus zwei Blattmasken gebildeten Vasenkorpus. Auf dem sich anschließenden, im oberen Drittel mit einer Bandschleife dekorierten Sockel steht ein Putto, sich nach unten wendend, mit erhobenem Arm.

36) Entwurf zu einem Pokal mit reichem Ornament, um 1540

Bez. am Schaft zwischen den Flügeln der beiden Sphingen: ·P·F·

Federzeichnung, gelb laviert; 750 x 275

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Aa. 53, fol. 31)

Lit.: Guibert, J., Les Dessins du Cabinet Peiresc aus Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris 1910, Taf. XXI; Sponsel, Jean Louis, Flötner-Studien JPK 46, 1924, S. 121 u. 214 und JPK 47, 1925, S. 38; Bange 1926, S. 107; Lugt, Frits, Inventaire général des Dessins des Ecoles du Nord. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris 1936, S. 14 f., Taf. XVII.

Auf der Rückseite handschriftlicher Vermerk: Jochum uytenwaal 15 st.; demnach muß dieses Blatt sich im Besitz dieses holländischen Malers befunden haben, der es für diese Summe ge- oder verkauft hat.

Diese Handzeichnung stammt aus dem Besitz des Antiquars Peiresc und kam 1667 mit der Sammlung Marolles in die Bibliothèque du Roi; im Inventar von Joly aus dem Jahr 1776 Primaticcio zugeschrieben (PF = Primaticcio fecit) ¹¹⁹⁾.

In diesem Entwurf zu einem reich ornamentierten Pokal liegt neben dem datierten Entwurf für eine Dolchscheide die einzige signierte Zeichnung Flötners für das Goldschmiedehandwerk vor. Viele Details und Verwendungsmomente finden sich in seinen druckgraphischen Goldschmiedeentwürfen, es scheint, als hätte man die Quintessenz, einen wahren Musterkatalog all dieser Entwürfe hier vor sich.

Aufgrund seiner Größe darf man einen Entwurf im Maßstab 1:1 erwarten.

Auf einen niedrigen Fuß folgt ein vielfach gestufter Schaft mit Nodus, der Gefäßkörper in der gebräuchlichen Form mit einer hohen Deckelbekrönung.

Der dreifach getreppte Fuß zeigt in drei Bändern die bereits bekannte Ornamentik, eine Reihe mit "festgenagelten" Plättchen, eine mit den nach unten hängenden Akanthusblättern und eine dritte mit einem geflochtenen Band.

Hierauf sitzen zwei Figuren mit erhobenen Händen auf Delphinen, links eine männliche, rechts eine weibliche. Sie lehnen sich an einen mit Schuppen belegten Sockel mit zweien, eine Girlande aufspannenden Putti. Über einer Zäsur das Motiv der auf dem Kopf stehenden Palmette, eingehängt in die nach oben schwingenden Akanthusblätter (vgl. Pokal mit weibl. Halbfiguren und Muscheln, KatNr.37,

Abb. 60). Auf einem weiteren Sockel mit einer Blattreihe als Abschluß zwei hockende Satyrn, bekrönt mit einem Laubgebilde von zwei verfremdeten weiblichen Figuren (vgl. Kanne mit Muscheln am Gefäßkörper, KatNr. 29, Abb. 53). Ihr Kopfschmuck leitet über zu dem über Eck stehenden Sockel mit zwei eingelassenen hochrechteckigen Feldern und dessen Bekrönung mit einer Laubfiguration, an der zwei Perlenschnüre und zwei sich darunter kreuzende Bänder hängen (in der für Flötner eigenen "knittrigen" Art mit der zweifach gespitzten Endung). Zwei hockende Sphingen, deren Flügel sich kreuzen, bilden das Auflager für den Nodus; zwischen beiden die Signatur ·P·F·.

Dessen Profillinie bilden zwei ornamental verformte weibliche Gestalten (s.a. hierzu Kanne mit Muscheln am Gefäßkörper, Abb. 53 und die an diesem Pokal darunterliegenden). In dem Streifen des Nodus ein Puttenzug mit einem Wagen, ähnlich dem sog. Triumphzug des Bacchus (Hollstein, Nr. 28).

Den Übergang zum Gefäßkörper bildet ein Segment mit einem Blattmaskaron und einem geflügelten Engelsköpfchen darüber, die Profillinien bilden zwei nach unten schwingende Delphine (vgl. Pokal mit bekrönenden Putti, KatNr. 38, Abb. 50 und Pokal mit Mauresken, KatNr. 34, Abb. 57).

Der Gefäßkörper ist unterteilt in drei Kompartimente. Im untersten in der Mitte ein Maskaron mit dem schon von den Candelieri her bekannten Kopfputz; an den beiden obersten Seitenlinien zwei Widderköpfe, in deren Gehörn eine Girlande und zwei nach innen flatternde Bänder hängen. Darüber ein Fries mit einer Reihung von Rundbögen, in denen weibliche Gestalten sitzen, darunter identifizierbar Lukretia und Kleopatra.

Als Zwischenglied vor dem ausbuchtenden Reif folgen drei Reihen mit konvexen Muschelschalen, einem geflochtenen Band und aufrecht stehenden gezackten Blättern.

An dem zum Lippenrand des Pokals aufschwingenden Teil verbindet ein Laubfeston konvexe Muschelschalen mit dazwischen angebrachten weiblichen Halbfiguren, deren Arme in Blattwerkstümpfen enden; über ihnen Blattwerk mit Blüten.

Der Deckel setzt auf mit einer flachen Wulst mit Längsbuckeln und einem Band aus einander zugewandten Delphinen, deren Schwänze an einer Palmette befestigt sind (vgl. Candelieri). Zwei schildehaltende Putti, dem Betrachter zu- bzw. abgewandt, steigen auf die dazwischenliegende Wulst, sich jeweils mit der rechten Hand festhaltend.

Neben einer Leiste mit einem Maskaron und Laubwerk zu beiden Seiten liegen zwei reliefierte S-förmige breite Stege, aus deren Mitte zwei Voluten frei nach oben schwingen.

Sie schließen an dem Sockel der Bekrönung mit einem frontal gesehenen hockenden Satyr, die Hände zwischen die Beine gestützt, an (vgl. Säulen-Gesamtentwurf, Kapitell, KatNr. 12, Abb. 35). Drei tanzende, sich an den Händen haltende Putti tragen ein Gesims mit einem Kranz aus Blättern und Früchten, aus dem zwei Füllhörner, sich ausbuchtend, nach oben wachsen. Die aus ihnen ragenden volutenartigen Stege lehnen sich an einen blütenartigen Kelch aus länglichen gezackten Blättern, welcher die eigentliche Bekrönung trägt.

Den obersten Abschluß bildet eine künstliche Gebirgslandschaft mit Ziegen und Schafen (Gemsen, Steinböcken?), an deren höchster Spitze ein Bergkristall als solcher klar erkenntlich ist. In dieser "alpinen" Schilderung

finden sich starke Ähnlichkeiten mit dem Entwurf für einen Wandbrunnen, den Pankraz Labenwolf ausführen sollte ¹²⁰).

37) Deckelpokal mit Muscheln und weiblichen Halbfiguren an der Gefäßwandung, um 1540

Unbez.

Holzschnitt, 110 x 250

Paris, Bibliothèque Doucet

Lit.: Reimers, Nr. 75, Fig. 8; Lange S. 49;

Röttlinger, Nr. 59; Falke, S. 125; Bange 1926,

Abb. 42; Geisberg 875; Hollstein, Nr. 57

Der sich karniesartig nach oben verjüngende Schaft zeigt als Schmuck nur drei Arten von Ornament: einen Perlstab, einen Akanthuskranz mit Früchten und als Abschluß einen nach unten gerichteten Kranz aus doppelgelappten Blättern.

Der Schaft, durch einen Nodus zweigeteilt, besteht aus einem mit Lorbeerblättern verkleideten Anlauf, im Profil aus zwei weiblichen Masken mit nach unten schwingendem Akanthus. Das profilierte Zwischenstück vor dem Nodus füllt eine Blattmaske mit phantastischem Kopfputz (Indianer?), aus deren Mund sich zwei Voluten entwickeln und unter deren Blattbart zwei Bänder herzförmig nach unten hängen.

Der in der Mitte geteilte, flachgedrückte Nodus ist rautenartig mit Plättchen mit einem Kreis im Zentrum (Nägel?) belegt.

Auf einer schmalen Basis entwickelt sich der tektonisch äußerst fragile Übergang zum Gefäßkörper. Zwei S-förmige Palmetten mit einem Distelblatt in ihrer Mitte tragen als Zwischenglied einen muschelförmigen Kranz aus ein-

fach gebuckelten Blättern.

Darauf eine auf dem Kopf stehende Palmette mit zweien durch einen Steg verbundenen Voluten, aus deren unteren Schnecken Akanthusblätter mit einer weiteren Volute nach oben schwingen. Die letzteren, mit den schon bekannten senkrechten Stegen, schmiegen sich an den Basisring des Gefäßkörpers, einer Wiederholung des darunterliegenden Bewegungsmotivs.

Darüber zwei Bänder mit ellipsenförmigen Blättern mit vorgelegten lanzettförmigen und einer Reihung von kleinen Kannelurenendungen, in der Mitte jeweils ein Akanthusblatt; als Abschluß ein Eierstab.

Der eigentliche Gefäßkörper wiederholt die Form des Nodus. Die gedrückte, gestauchte Kupa erhält ihre Profilinie durch konvexe Muschelschalen, welche auf ein an Palmetten erinnerndes, die Form und Struktur der Muscheln wiederholendes Blatt "montiert" sind ("montiert" deshalb, weil sie mit kleinen, Nägeln gleichenden Kreisen befestigt sind). In der Mitte ein derartiges Gebilde in Frontalansicht, gerahmt von weiblichen Oberkörpern mit Akanthus anstelle der Arme und einem an einem Stirnband mit Diadem befestigten Palmwedel.

Der Lippenrand ist ornamentiert mit einer Mauresken-Struktur auf weißem Grund.

Der Deckelaufbau beginnt mit einem flachen Band mit Cherubsköpfchen auf queroval gefaßten Steinen zwischen Granatäpfeln auf Akanthusblättern. Nach einer z. T. verdeckten Hohlkehle mit kannelierten Plättchen folgt eine Wulst mit Kreuzschraffur und drei konvexen Muscheln. Auf den beiden seitlichen stehen Bocksfüße, welche oben in Akanthus und Voluten übergehen. Sie setzen auf einer kleinen Brunnenschale mit Schuppendekor auf.

Von den Voluten der Flügel des Cherubs flattern zwei Bänder nach oben. Durch eine kleine Kugel zusammengefaßt, werden sie um die Schultern einer hierauf "stehenden" weiblichen Halbfigur mit langem Haar und einer Krone aus gezackten Blättern geführt. Als Abschluß dient eine Schale mit Früchten (Birnen oder Quitten), kleinen Zweigen mit Doppelblatt und Blüte, Ähren und einem Blattkelch.

38) Deckelpokal mit bekrönenden Putten und Flaketten an der Gefäßwandung, um 1540

Bez. auf einem Täfelchen am Deckelgriff: ·P·F·,
darunter Balleisen, auf dem Klöpfel liegend

Holzschnitt, 280 x 155

Paris, Universitätsbibliothek, Slg. Doucet

Lit.: Reimers, Nr. 74, Fig. 5; Lange, S. 49;
Röttinger, Nr. 60; Bange 1926, Abb. 44;
Geisberg, 358; Hollstein, Nr. 54

Der dreistufige Fuß baut sich auf aus einem Kranz mit in negative Buckel gelegten Birnen, einer Wulst mit Schuppendekor, z. T. von einem Akanthusblatt überlappt und eingefügten kannelierten Querovalen mit Widderköpfen, deren Hörner wieder fühlerartig verfremdet.

Über einer Leiste mit Mäander ein Wulst aus Lorbeer mit einem in der Mitte gekreuzten Band und Früchten.

Von den Spitzhauben zweier bärtiger Köpfe schwingen Tücher an einer akanthusbedeckten Volute nach oben und werden in deren Mitte verknüpft. Zwischen ihnen dienen zwei flügelähnliche Blätter als fragile Stütze für den kesselartigen Teil des Fußes.

Zwischen zwei geflügelten weiblichen Köpfen ist an einer Scheibenschnur eine konvexe Muschelschale angebracht,

von der zu beiden Seiten Tücher sich um das Gefäß spannen; der Freiraum wird von Laubfigurationen ausgefüllt.

Zwei S-förmige, kannelierte Stege mit einer freistehenden Palmette in ihrer Mitte tragen eine Wulst mit Netzstruktur und einer Reihe von konkaven Muschelschalen.

Über einem Ring mit Scheibenschnüren und kleinen Rollwerkkartuschen beginnt der Gefäßkörper mit einem Kranz von gerahmten Ovalen. Über aufsteigenden Reihen mit dreifach gelappten Blättern, Kannelurenendungen und herzförmigen Ästen mit Laubwerk finden sich eingespannt zwischen Feldern mit Blattornamenten von Lorbeer gerahmte Medaillons. In der mittleren erkennt man Lukretia in kauender Stellung, wie sie sich den Dolch in die Brust stößt. Die beiden in der Profillinie eingebrachten lassen sich aufgrund ihrer Beschneidung nicht identifizieren.

Über dem mit einem Blattkranz geschmückten Lippenrand setzt der Deckel auf mit einem einfachen schwarzfigurigen Maureskenmuster. Darüber zwischen Linienverschlingungen gefaßte Steine.

Auf dem auf einen Schuppenkranz folgenden Sockel stehen drei Putti. Der mittlere, als einziger geflügelt, hält das Täfelchen mit der Signatur, die beiden flankierenden halten leere Wappenschilde.

Auf einer Säule aus Festons, Laubkranz und einer doppelhenkeligen Vase steht ein bekrönender Putto, mit der Rechten sich auf ein Rundschild stützend.

39) Entwurf zu einer Silberflasche mit Portraitmedaillon,
nach 1540

Unbez.

Tuschfeder, grün-ocker laviert, 375 x 178

Hamburg, Kupferstichkabinett der Kunsthalle (52003)

Lit.: Unveröffentlicht

Den schmalen, zweigestuften Sockel tragen drei, im ausgeführten Objekt vier Kugelfische. Der kurze Stiel schließt an mit einer akanthusverkleideten Karnies, einem kannelierten Schaft und nach einem stegartigen Ring mit einem durch senkrechte Linien strukturierten Band.

Der tropfenförmige Gefäßkörper wird nur nach seinem unteren Drittel abgeteilt; dieses Feld füllen ein Blattmaskaron, aus dessen Bart zwei flache, sich teilende, mit senkrechten Stegen strukturierte, z. T. mit Akanthus bedeckte, Voluten nach außen schwingen.

In der darüber liegenden Freifläche hängt an einem von einem Blattmaskaron gehaltenen Band ein Portraitmedaillon. Das Band rahmt dieses nach einer Schleife in einem ornamentalen Hinabflattern.

In einem Rund aus mehreren konzentrischen Kreisen der nach links gewandte Kopf eines bärtigen Mannes. Der büstenartig geschnittene Halsansatz berührt mit seiner vorderen Spitze den Medaillonrand. Mit seinem struppigen Haupt- und Barthaar ist eine gewisse Ähnlichkeit festzustellen mit dem angenommenen Selbstportrait Flötners auf dem 1533 datierten Bettentwurf und der 1551 datierten und .P.F. bezeichneten Kopie eines Selbstbildnisses ¹²¹).

Vom Fuß entwickeln sich aus akanthusverkleideten Voluten mit einem Band umwickelte kannelierte Füllhörner mit einer blattverkleideten Öffnung, deren Rand mit

Früchten besetzt ist. Daraus erwachsen, zunächst mit Lorbeer (?) belegt, zwei Adler. Den Kopf mit weit aufgerissenem Schnabel vorgebeugt, die Flügel nach hinten an den Gefäßkörper gebogen, rahmen sie diesen, strukturieren ihn im oberen Teil und übernehmen die Funktion der Kontur, vergleichbar dem Kannenentwurf mit den beiden Muschelschalen (KatNr. 29, Abb. 35).

In ihren Nacken stützen sich zwei weitere Füllhörner, aus deren Öffnungen Laubbüschel ragen, aus denen sich zwei akanthusverkleidete Voluten an den Hals lehnen. In den derart entstandenen Ringen zeigt sich ihre Herkunft von der Pilgerflasche.

Den Halsansatz markiert eine ovale Scheibenschnur. Hierauf folgt im konischen Übergang eine symmetrische Laubfiguration, den Abschluß bilden zwei Bänder mit diagonalen Kanneluren und schmalen, dreigezackten, sich zur Öffnung lappenden Blättern.

Der Stöpsel sitzt auf dem Lippenrand auf mit einem Kranz aus auf Laubwerk gelegten Früchten. Auf einer kelchartigen Blüte aus breiten, mehrfach eingeschnittenen Blättern bildet ein Sockel mit Kanneluren, in deren Mitte Perlen eingebracht sind, das Podest für den auf einer Muschelschale sitzenden geflügelten Putto. Mit seinen über den Kopf erhobenen Armen hält er einen geflochtenen Korb mit einem Kranz aus Früchten und einem Laubgebilde, aus dessen Mitte eine Blattkrönung erwächst. Zwei Beispiele für einen Putto, der einen geflochtenen Korb auf seinem Kopfe trägt, finden sich im Entwurf zu einem Pokalfuß (KatNr. 32, Abb. 55).

Vergleiche mit weiteren gesicherten Goldschmiedeentwürfen, vor allem dem für eine Dolchscheide (KatNr. 33, Abb. 56) und denen für ein Prunkportal (KatNr. 27, Abb. 51) und einem Bett mit Doppelbaldachin (KatNr. 26,

Abb. 50) zeigen derart viele Parallelen, daß an der Eigenhändigkeit Peter Flötners kein Zweifel vorliegen kann.

Weshalb er einen Entwurf mit seinem eigenen Porträt schmückt, ist nicht einsichtig, es sei denn, er wollte damit eine Art Signum in das ansonsten leer gebliebene Rund des Medaillons einbringen. Damit verliert jedoch die These einer Auftragsarbeit an Gewicht; daß man hier einen Entwurf Flötners für sich selbst vor sich hat, mutet einfach zu unwahrscheinlich an.

40) Entwurf zu einer Henkelkanne mit bacchantischem Fries, um 1540

Unbez.

Feder in Schwarz auf bräunlichem Papier

Erlangen, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek

Lit.: KatMus. Erlangen, S. 104, Nr. 364; Bande 1936, Nr. 17, KatAusst. Zeichnung in Deutschland 1540-1640, S. 21, Abb. A 20 (Klaus Pechstein)

Ein weiteres Blatt, neben dem Entwurf für einen Stuhl, in dem man spezielle Anfertigung für einen Auftraggeber, sei es nun der Goldschmied oder der Besteller selbst, vermuten darf. Zu beiden Seiten der sorgfältig ausgeführten Kanne befinden sich Alternativvorschläge, wobei der eiförmige Gefäßkörper als Grundform dient; in der Mitte rechts eine niedrige Schale.

Auf einen schmalen, zweifach gestuften Fuß folgt ein relativ dünner Schaft mit einem schmalen Nodusring. An der Ansatzstelle des Gefäßkörpers wölbt sich ein Kranz aus zweifach gelappten Blättern nach unten. Der Gefäßkörper selbst ist in seiner unteren Hälfte nur sparsam ornamentiert mit einer Reihe sich nach oben verbreiternden Buckeln und einem Band aus geflügelten Engelsköpfchen,

deren eingedrehte Flügelenden durch ein Doppelband zusammengehalten werden, zwischen ihnen hängt ein Eichenlaub (?) an einem langen dünnen Stiel.

Der Fries mit bacchantischen Szenen, vergleichbar denen auf dem Holzschuherpokal, wird eingerahmt unten durch die von Flötner in seinen Goldschmiedeentwürfen oftmals verwendete Scheibenschnur und oben durch ein Band mit dreifach gezackten, doppelt gerahmten Blättern, deren Stege ansatzweise gezeigt werden und welche vor runden Blättern (?) hängen.

Den Übergang zum Hals markieren Buckel, ähnlich denen im unteren Teil, jedoch kürzer ausgebildet und mit schmalen Zwischenwülsten. In ihrer gegenläufigen Bewegung fassen sie den Gefäßkörper als Ganzes zusammen.

Diese Übergangsstelle zum eingezogenen, unornamentierten Hals dient als Ansatzpunkt für Ausgießer und Henkel. Der Ausgießer wird gebildet durch eine Harpyenfigur, aus deren Mund ein sich verbreiterndes Rohrstück ragt. Ihr Schwanz stützt sich am Hals ab und ringelt sich noch ein wenig an diesem hinauf, die Löwentatzen stehen auf einem Maskaron im Profil.

Der Henkel wird gebildet aus einer am Ende zweifach geschweiften, sich zweimal gegenläufig ringelnden und dann nach außen sich buchtenden Schlangenform. Seine oberste Rundung bedeckt Akanthus, seinen Schwung zum Ansatz ein langes Blatt mit gewelltem Rand. Ein Löwenkopf mit langem Bart beißt - als Anschlußstelle - in den mit einem Kranz schuppenförmiger Blätter bedeckten Lippenrand.

Der Deckel schließt an mit breiten Schuppen mit kalligraphischen Dreierfigurationen. Am linken Rand sitzt ein Delphinkopf auf mit kurzem, schneckenförmigem Schwanz mit einer Blüte im Zentrum. Seine Nase steckt als Scharnier des Deckels in der des Löwenkopfes, sein gerollter

Schwanz dient als Knauf zum Aufklappen desselben.
Die Deckelbegründung besteht aus einem mit Lorbeergirlanden behängten Sockel, auf dem auf einer angedeuteten Erdscholle ein die Flügel spreizender Adler steht.

Dieser Entwurf Flötner's dürfte zugleich mit der anderen Kanne mit Muschelschalen am Gefäßkörper (KatNr. 29, Abb. 53) in den letzten Jahren Flötner's entstanden sein. Das Ornament wird sparsamer, freie Flächen gezielt als Mittel der Komposition eingesetzt. Ornamentale Versatzstücke wie Harype, Löwen- und Delphinkopf, Muschelschalen etc. werden in eine Funktion eingebunden.

Die ALTERNATIVENTWÜRFE (im Uhrzeigersinn, links unten beginnend).

Sie werden, um den noch verbleibenden Platz des Blattes auszunützen, z. T. auf dem Kopf stehend gezeichnet; durchgängig ist ihnen der eiförmige Gefäßkörper und die skizzenhafte Ausführung eigen.

1 (Auf dem Kopf stehend) Gedrungener Gefäßkörper mit Längsbuckeln im unteren Drittel, die gerollten Henkel schließen mit dickem Laubwerk an, am obersten Rand ein Kranz überlappender Blätter.

2 Der Gefäßkörper wird gebildet durch zwei der Eiform angepaßte Muschelschalen (vgl. KatNr. 29, Abb. 53); von der Ansatzstelle des Henkels hängen zwei, in der Mitte geknotete Tücher (vgl. Dolchscheide, KatNr. 33, Abb. 56) und die Silberflasche (KatNr. 39, Abb. 62). Vom Rücken des Körpers schwingen zwei runde Stege nach oben, ab der Mitte mit Akanthus verkleidet, endigend in zwei nach außen gerichteten Delphinköpfen, welche auf dem Laubkranz als oberster Abschluß aufliegen, im Maul Früchte (Perlen?).

3 (Auf dem Kopf stehend) Einfache unornamentierte Kanne mit S-förmigem Henkel. Die Ausgußöffnung in der Mitte eingeschnitten und leicht auseinandergebogen, der Einschnitt durch zwei Bänder zusammengehalten (erinnert in dieser Behandlung an anderes Material, z. B. Leder). Der Ausgießer am oberen Rand mit Perlen besetzt (vgl. KatNr. 29, Abb. 53).

4 (Im Rund des Henkels) Einfacher Hals einer Kanne mit Deckel und rechteckigem Henkel.

5 Konischer Hals einer Kanne mit S-förmigem Henkel und einer konkaven Muschelschale als Deckel.

6 Gedrückte Schale (sog. Tazza) mit Deckel in Buckeldekoration und S-förmigen Henkeln. Links daneben wird als Alternative zum Fuß ein Ziegenkopf gezeigt, auf dessen stark ausgebildeten Bart die Schale stehen würde.

7 (auf dem Kopf stehend) In der unteren Hälfte gelängte Buckel; in der Mitte ein Streifen mit in sich verschlungenen und um Nägel geführten Bändern, darüber ein wellenförmiger Ast mit Eichenlaub und -früchten. Am Übergang zum Hals an der Ansatzstelle des Henkels ein Kopf mit weit aufgerissenem Mund und "Blatthaaren". Am Hals, aufgehängt bzw. eingesteckt in einen Perlkranz, große gezackte Blätter. Der S-förmige Henkel endet in einem Schlangenkopf an der zweigeteilten Ausgießöffnung.

41) Entwurf zu zwei Anhängern, um 1540

Bez. auf dem Schild in der Mitte: 'P.F.', darüber
zwei gekreuzte Balleisen

Kupferstich, 50 x 80

Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbemuseums

Lit.: Sponsel, Jean Louis, Flötner-Studien IX, Das
Rathausportal zu Marienberg i.S., in: JPK 46,
1925, S. 52, Abb. 86; Hollstein, Nr. 2

Mit dem nachfolgenden Blatt die beiden einzigen bisher
bekannten Kupferstiche Flötners.

Die beiden Anhänger gleichen sich in der Fassung eines
größeren Edelsteins mit einem kleineren darüber.

Im linken Entwurf ein querovaler Stein mit sechs einge-
schliffenen Segmentbögen. Unten hängt in einer Öse die
für Flötner typische Wurst. An dem rahmenden Akanthus
hängen zwei Perlen; aus den daraus erwachsenden Füll-
hörnern ragen zwei Greifenköpfe, auf die sich Sphingen
stützen. Deren Kopfputz vereinigt sich oben zu einem
Lorbeerkranz, welcher als Aufhänger dient.

Im rechten Aufhänger im Zentrum ein auf der Spitze ste-
hender rechteckiger Stein mit sechs eingeschliffenen
Segmentbögen, einem auf der Spitze stehenden quadrati-
schen Stein. An einer kleinen Öse zwischen zwei Voluten
hängt eine birnenförmige Perle. Zwischen zwei Perlen
eingespannt rahmen an der Seite zwei Sirenen den Stein.
Der obere Stein wird von Köpfen mit Delphinhelmen gefaßt,
deren Körper in einer Verschlingung den Aufhänger bilden.

Sponsel fühlt sich bei diesen Entwürfen an die Holbein
zugeschriebenen erinnert und nimmt für einen Anhänger mit
Kirschkern im Grünen Gewölbe zu Dresden ¹²²⁾ ein Holz-
modell Flötners an.

- 42) Entwurf zu einem Anhänger in Vorder- und Rückenansicht und einem Ring, um 1540

Bez. links unten: P F , in der rechten unteren Ecke zwei gekreuzte Balleisen

Kupferstich, 65 x 95

Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbemuseums

Lit.: Jessen, Peter, Der Ornamentstich, Berlin 1920, S. 104, Abb. 74; Sponsel, Jean Louis, Flötner-Studien IX, Das Rathausportal zu Marienberg i. S., JPK 46, 1925, S. 52, Abb. 87; Hollstein, Nr. 1

In der Mitte die senkrechte Abrollung eines Fingerringes, dessen Schienen zu beiden Seiten des Edelsteins in verschiedener Weise verziert sind und die Ausführung zur Wahl gestellt wird.

Auf der linken Seite die Rückseite des Anhängers mit einer Weinlaubarabeske, Perlen und zwei weiblichen Halbfiguren neben dem Aufhänger.

Auf der Vorderseite ein zwischen vier geschliffene Steine eingespannter Engel in Halbfigur. Oben die schon erwähnten weiblichen Figuren, hier dem Betrachter zugewandt.

- 43) Vier Entwürfe zu Kandelabern, um 1541

Unbez.

Tuschfeder, 168 x 127

Erlangen, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek (III B 71, früher III A 23; Rückseite des Entwurfes mit zwei Sesseln)

Lit.: Haupt, 1905, S. 121, Nr. 13 m. Abb.; KatMus. Erlangen, S. 104, Nr. 363

Auf dem Blatt links drei Kandelaber in einer perspektivischen Fluchtung, rechts ein alleinstehender.

Allen gemeinsam ist der Aufbau in Sockel mit Wulstring, einem gekurvten Zwischenstück, einem Handgriff nicht unähnlich, mit Früchten auf einem Blattring, einem weiteren Sockel mit einer Zäsur und hierauf einer gebauchten Säule mit einem kannelierten Kapitell. Dieser Aufbau, vor allem der Abschluß, läßt die Vermutung zu, daß es sich hierbei um Kerzenhalter handelt.

Bei den dreien auf der linken Seite ist die Ornamentierung äußerst sparsam in kalligraphischen Schwüngen angebracht, bei dem hintersten findet sich als Zwischenglied eine Vase. Beim rechten ist der Griff mit Laubwerk überzogen, am Zwischenstück findet sich die von Flötner schon bekannte Dekoration mit einer Perlschnur, an der nach unten Laubfestons und die zweifach gespitzt endigenden Bänder hängen.

5.1.5. GROTESKEN (s. hierzu Kap. 3.2.)

44) Ornamentale Füllung mit sechs tanzenden Putten auf schwarzem Fond, 1533

Bez. am Tuch in der Mitte: ·P·F· 1533, links und rechts in den unteren Ecken Klöpfel und Balleisen

Holzschnitt 123 x 90

Dresden, Kupferstichkabinett; Nürnberg, Stadtgeschichtliche Museen

Lit.: Reimers, Nr. 80; Lange, S. 45; Röttinger, Nr. 64;
Bange 1926, Abb. 36; Geisberg, Nr. 863,
Hollstein, Nr. 73

In der Mittelachse auf einer dünnen Kandelaberkonstruktion über zwei gegenständigen Blattkränzen eine schmale Horizontale, woran ein nach unten hängendes Tuch festgeknüpft ist. In einem Kranz aus Quitten ein konischer Sockel mit einem kleinen Blattkranz und einem geflochtenen Korb mit Blattwerk und Früchten. Eine hierauf stehende nackte weibliche Figur hält in ihren ausgestreckten Armen zwei Blattranken, welche in zwei Gegenschwüngen mit zahlreichen Verästelungen, die Fläche füllend, nach unten hängen.

In der untersten Zone tanzen sechs Putti, auch sie im Geschlecht zu unterscheiden.

Banges Vorschlag eines Entwurfes für eine Intarsia ist nicht überzeugend, vielmehr darf eine praktische Verwendung angenommen werden (vgl. ornamentale Leisten auf schwarzem Grund).

45) Ornamentale Füllung mit zwei Putten auf schwarzem Fond, 1533

Unbez.

Holzschnitt 80 x 85

Dresden, Kupferstichkabinett

Lit.: Reimers, Nr. 81; Lange, S. 45; Röttinger, Nr. 65; Bange 1926, Abb. 37; Geisberg, Nr. 864; Hollstein, Nr. 74

Als Mittelachse der Komposition dient ein kandelaberartiges Gebilde, dessen Unterbau an einen antiken Brandopferaltar erinnert. Zwei Mischgebilde mit Löwentatzen und Hundeköpfen tragen eine kannelierte Trommel mit Schuppendekor und konkaver Muschelschale. Auf einem eingezogenen Sockel mit einem Kranz aus Früchten und Laub steht eine Vase mit eiförmigem Gefäßkörper; an diesem Girlanden und

zwei in sich verschlungene Bänder. Der Hals besteht aus zwei in sich verdrehten Strängen mit einer Laubbekrönung, woraus drei hintereinander gestaffelte Blätter (Eichenblätter?) erwachsen. Zwei geflügelte Putti, im Geschlecht deutlich unterschieden, halten sich mit einer Hand an den hundsköpfigen Figuren fest und stützen mit ihrer anderen eine aus einem Füllhorn entspringende S-förmige Ranke mit Feigenblättern und Früchten.

46) Die Grotteske von 1546

Bez. auf der Tafel: P F 1546, Klöpfel und Balleisen
symmetrisch daneben angeordnet

Holzschnitt 180 x 120

Berlin Kupferstichkabinett; Dresden, Kupferstichkabinett; München, Graphische Sammlung; Braunschweig, Kupferstichkabinett

Lit.: Passavant, III, S. 256, Nr. 29 u. 32; Reimers, Nr. 79, Fig. 18; Röttinger, Nr. 66; Bange 1926, Abb. 52; Hollstein, Nr. 70

Erstmals verwendet 1549 als Rückseite des Titels in der Wyssenbachschen Folge (s. hierzu Kap. 2.1.).

Das Ornamentgitter steht in Weiß vor schwarzem Grund. Auf der unteren Rahmenleiste stehen zwei weibliche Gestalten, dem Betrachter zu- bzw. abgewandt. In ihren Händen halten sie an Bändern zwei Stierschädel mit einer Blume zwischen den Hörnern. An einem weiteren Band um ihren Hals hängt das Schild mit den Signaturen.

Hinter ihnen entwickelt sich der Kandelaberfuß mit Blattwerk und mit Stegen versehenen Voluten. Auf der Tafel setzt eine Maske, gerahmt von herabhängenden Tüchern und bekrönt von einer Palmette mit Blumenkranz, in ausschwingendem Akanthus auf. Aus der Palmette wachsen zu beiden

Seiten Äste mit Laub, Früchtekranz und einer Blattmaske als Endung nach unten sich an diesem Ast aufstützend, mit einer Hand sich an einer Verzweigung festhaltend, stehen zwei nackte männliche Figuren auf dem Kopf der weiblichen darunter. In einer Hand halten sie einen Fuchs an dessen Schwanz. Aus seinem Maul erwächst eine Blattranke, die, nach oben schwingend, in ein Füllhorn übergeht. Die darauf angebrachte weibliche Halbfigur hält einen Lorbeerkranz mit Bändern über den Fuchs.

Über der Vase in der Mittelachse steht auf einem fragilen Sockel eine gewundene Querstange, dem Horn eines Narwals ähnlich, von der ein Tuch girlandenartig herabhängt.

Zu beiden Seiten einer Maske mit Hörnern, Zöpfen und einem Lorbeerkranz zwei Vögel mit langen, gebogenen Hälsen. In ihren Schnäbeln hängt eine von der Maske ausgehende Perlschnur mit Laubendungen. Auf ihren Schwänzen schreiten zwei satyrähnliche Gestalten mit Schwimmfüßen, einem hundeähnlichen Leib mit Sattel, zweien vom Kinn nach unten hängenden Brüsten und einem Satyrkopf mit langem wegstehendem Bart.

Ihr Schwanz mit einer Endung in Blattfiguration hängt an einem von einem Fisch abstehenden Zweig. Auf diesen Fischen jeweils ein Schiff mit zwei Putten, Takelage und einem überdimensionalen Ruder mit einem Griff in Form eines Maskarons.

Auf dem Lorbeerkranz der Maske in der Mittelachse steht ein Mischwesen mit Bocksbeinen, Flügeln und einem Gesicht, welches von einem Hut mit einer Fruchtschale und einem spitz nach unten zulaufenden Tuch gerahmt wird.

Zwischen seinen Beinen erwachsen aus Akanthus nach unten zwei Vögelköpfe, die den Schnabel der darunter sich befindlichen nach oben biegen; der Schwung nach oben endet in einem Kopf mit Widdergehörn, einem Doppelbart, im auf-

gerissenen Mund eine Flammenzunge, links einem hängenden Ziegenohr und rechts einem aufrecht stehenden Faunsohr. Auf ihren die oberen Ecken ausfüllenden Flügeln sitzen Vögel und hängen die schon o.a. Schiffe an einem Band.

5.1.6. MAURESKEN

Um diese Ornamentgattung orientalischen Ursprungs aus schematischen Linien mit streng stilisierten Blättern und Blumen gab es in der Flötner-Forschung schon heftige Auseinandersetzungen, ohne daß ein Ergebnis absehbar wäre ¹²³). Endgültige Zuschreibungen wird es aufgrund des Wesens dieses Ornamentes m. E. nicht geben können, da in diesen strengen Gesetzmäßigkeiten ohne figürliche Ausbildungen eine Handschrift nur äußerst schwer zu erkennen ist. Deshalb soll die Behandlung in diesem Rahmen neben den schon bei den Goldschmiedearbeiten aufgeführten auf fünf Holzschnitte beschränkt sein, wobei dem Entwurf für eine Brettspielplatte aufgrund der figürlichen Einbindungen eine besondere Bedeutung zukommt.

47) Zwei horizontale Leisten, um 1540

Bez. zwischen den beiden Leisten: ·P·F·,
gerahmt von Klöpfel und Balleisen

Holzschnitt, 70 x 198

Berlin, Kupferstichkabinett

Lit.: Jessen, Peter, Der Ornamentstich, Berlin 1920,
S. 105 u. 373; Sponsel, Jean Louis, Flötner-
Studien IX, Das Rathausportal zu Marienberg i.S.,
in: JPK 46, 1925, S. 39, Abb. 74; Bange 1926,
Abb. 50; Geisberg, 867; Hollstein, Nr. 79

In der oberen Leiste drei Linienverschlingungen in einem Rund, dazwischen eingepaßt zwei Mauresken. Auf dem horizontal leicht strukturierten Grund in der unteren Hälfte überwiegend eine Linienverschlingung, welche in der oberen in gezacktes Laubwerk übergeht.

Die untere Leiste mit seitlichen Anschlußstellen zeigt viermal das Muster des Rappports auf: eine symmetrische Laubfiguration in Vierpässen mit gezackten Blättern verbindet diese durch ihre breiter werdenden Stege untereinander. In der Mitte der beiden sich nach oben und unten buchtenden Stege werden kreuzweise schmale Blätter eingeflochten.

48) Drei Dolchgriffe, nach 1540

Unbez.

Holzschnitt, (a) 128 x 49, (b) 129 x 42, (c) 129 x 42

Berlin, Kupferstichkabinett; Dresden, Kupferstichkabinett

Lit.: Schuster Rudolf (Hrsg.), Das Kunstbuch des Peter Flötner ..., Berlin 1882 (darin sämtliche Mauresken, welche in der Wyssenbachschen Folge von 1549 verwendet wurden); Reimers, Nr. 77 u. 78; Hollstein, Nr. 75 - 77

Die drei Dolchgriffe auf schwarzem Grund wurden in einem Holzstock geschnitten, wobei (b) kopfstehend eingebracht wird.

a: Griff und Knauf in einer Gitterstruktur mit spitz endenden Blättern in Weiß auf schwarzem Grund.

b: Am Griff eine an den beiden gekreuzten Fahnenstangen aufgehängte Kandelaberkonstruktion. Oben eine Feuerschale, zu beiden Seiten darunter in der Profillinie zwei Schilde

mit Masken. Nach unten hängen in der Mitte ein Harnisch mit daraufstehendem Helm, zwei gekreuzte Partisanen und Schilde und als Abschluß ein leeres Schrifttäfelchen.

Den Knauf bilden drei in Tücher gehüllte Köpfe, die Tücher oben in einem Knoten zusammengebunden.

c: Den unteren Teil des Griffes rahmen zwei Satyrköpfe im Profil, an deren Widderhörnern ein Tuch girlandenartig aufgehängt ist. Unter ihnen zwei Palmetten in der Umrißlinie, deren Stiele volutenartig nach innen schwingen. Symmetrisch gehen hiervon zwei schmale Stege aus, auf denen eine Maske steht.

Auf einem Zäsurband mit Scheiben zwei Mischwesen mit langen Vogelhälsen, in ihren Vordertatzen halten sie eine Maske.

In der Mitte des Knaufes in einem Lorbeerkranz mit ornamental wegflatternden Bändern ein bärtiger Männerkopf im Profil nach links.

49) Brettspielplatte für Dame und Mühle, um 1545

Unbez.

Holzschnitt, 200 x 200

Staatl. Museen zu Berlin (Ost), Kupferstichkabinett

Lit.: Friedländer, M.J., Holzschnitte Alter Meister

- Slg. Derschau, Leipzig 1922, Nr. 36;

KatAusst. Zauber des Ornaments. Ausstellung
und Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts,
Staatl. Museen zu Berlin 1969, Nr. 10

Der Entwurf zu einer Brettspielplatte liegt nur in einem Neudruck des im Kupferstichkabinett aufbewahrten Stockes (Slg. Derschau Nr. 147) vor; alte Drucke sind nicht nachweisbar. Die Zuschreibung an Flötner stammt von M.J. Friedländer.

Das eigentliche Spielfeld wird durch schmale Leisten mit einem gewundenen Band begrenzt und unterteilt. In den Feldern spiegelsymmetrische, spitzlappige Blattfigurationen in Schwarz auf weißem Grund, deren Achse sich jeweils in der Diagonale befindet (vgl. KatNr. 48a, Abb. 70).

Dieses System setzt sich fort in der Rahmenleiste mit Blattfigurationen in Weiß auf schwarzem Fond. Dünne Äste mit Blättern und Früchten schwingen jeweils aus den Ecken in beide Richtungen bis zur Mitte. Dort findet sich in einer Rollwerkkartusche ein Frauenkopf mit Halstuch und zwei Fruchtkörben als Kopfputz.

5.2. DAS ROLLWERK BEI PETER FLÖTNER

Das Rollwerk in seiner reinsten Ausbildung findet sich in Flötners Entwürfen neben den ein Schild haltenden Putti auf dem Entwurf für eine Schale (KatNr. 30, Abb. 53a) nur noch in den Kartuschen im Entwurf für ein Brettspiel (KatNr. 49, Abb. 71). In diesem Zusammenhang soll nur erwähnt werden, daß es auch auf seinen späten Plaketten erscheint.

In vielen seiner Entwürfe taucht jedoch das Motiv des Rollwerks auf, stets an der dieser Ornamentform immanenten Stelle. Man findet diese Motive stets an der äußersten Schicht der Objekte in ihrer Funktion der Rahmung, des äußersten Abschlusses. Dies wird möglich durch die ausgewogen proportionierten Bewegungsmotive, welche das Objekt als Ganzes faßbar machen.

Ein frühes Beispiel hierfür findet sich im "Venezianischen" Bett. Als Bekrönung wählt Flötner je zwei von einer Palmette ausgehende, gestaffelte Voluten. In ihrer einfachen Strukturiertheit lassen sie noch den Ort ihres Ursprungs erkennen. Ausgelöst aus dem architektonischen

Verbund können sie aus der gebräuchlichen Vertikalen in die horizontale Lage gebracht werden. An ihrem neuen Ort sind sie an kein System mehr gebunden, sie finden ihre Intention in sich selbst. Diese Prämissen lassen sich am leichtesten in einer Randzone verwirklichen.

Diese Möglichkeit der Auslösbarkeit und Verselbständigung eines jeden Details zeigte sich bereits im Ornamentsystem der Groteske. So konnte z. B. ein Delphin, aus seinem ornamentalen Zusammenhang ausgelöst, als eigenständiges Objekt dargestellt, als solches auch verändert, verfremdet oder in neue Kombinationen eingebracht werden.

Bei den Candelieri erhält man einen Katalog der Verwendungsmöglichkeiten der Delphine, welche jeweils ihrem Umstand gemäß verändert werden. Ein Beispiel hierfür findet sich in der Bekrönung des Bettes mit dem Doppelbaldachin. Im Motiv gleichen sie dem vorangegangenen, nur daß die innere der beiden gestaffelten Voluten aus einem Delphin gebildet wird. Wie meist in derartigen Fällen ist er als solcher nur anhand seines Kopfes zu identifizieren, sein Leib wird struktur- und materiallos, nur den Bedingungen des Ornamentalen unterworfen. Der Kopf verformt sich in seiner Funktion als Bindeglied, in dem eine Bewegung endet und eine neue ihren Anfang nimmt, oft sogar aus seinem Maul erwächst.

In dieser Bekrönung wird noch ein weiterer Schritt zum Rollwerk aufgezeigt. Flötner strukturiert die äußeren Voluten durch kleine vertiefte Stege, welche senkrecht zu den Außenlinien stehen und in ihrer Struktur Kanneluren ähneln. Auch zeigt er die Bandbreite, vor allem an den stark eingerollten Schnecken auf. Dieser Umwandlungsprozeß läßt sich noch an weiteren Entwürfen Flötners verfolgen. So auf dem Pokal mit Muscheln und weiblichen Büsten. Auf der Bekrönung stehen Löwenfüße, vergleichbar in ihrer Entwicklung mit den Delphinen, unten noch

als solche erkennbar, oben in einer Schnecke endigend. Am Übergang vom Schaft zum Gefäßkörper verwendet Flötner, wiederum als rahmendes, den Umriß bildendes Element Palmetten, ebenfalls in diesem Zwischenzustand, in dem sie als solche noch erkennbar sind, ihrem Wesen nach jedoch schon ornamentalen Strukturgesetzen unterliegen.

Rollwerkgemäße Struktur findet sich letztendlich bei dem Pilasterentwurf mit einer Fruchtschale. Die Voluten, das Kapitell rahmend und somit verantwortlich für dessen Umriß, werden reduziert auf dünne, breite Bänder, deren Schnecken z. T. schon fast entrollt sind. Durch die Aufgabe der den Voluten ansonsten immanenten Plastizität, können sie "Eigenbewegungen" durchführen, sind in ihrer Funktion als Rahmung überall anwendbar.

Eine ähnliche Figuration befindet sich jeweils zwischen den Horizontalfüllungen des Seitenteiles des Bettes mit dem Doppelbaldachin. In ihrer tragenden Funktion als Kämpfer (Konsole) werden sie fragil, dienen nur noch als Schmuck der äußersten Schicht des Objektes.

Durch diese Schematisierung wird eine ornamentale Praktikabilität erreicht, der Stoff ist einheitlich geworden und damit applizierbar. Das Ornament wird vereinfacht durch das Basieren auf einem funktionalen Bewegungsmotiv.

5.3. DAS ORNAMENT BEI PETER FLÖTNER

Im Anschluß an den Werkkatalog sollen die wesentlichsten Merkmale in der Verwendung und Ausbildung des Ornamentes bei Peter Flötners Entwürfen zusammengefaßt werden. In Hinsicht auf den Motivschatz, dessen Funktion im Gesamtverband und daraus folgend seinen spezifischen Ausformungen. Diese Aussagen besitzen natürlich in erster Linie Gültigkeit für den hier behandelten, darüber hinaus auch

für die im Ornament tätigen Künstler sowie für das Ornament nördlich der Alpen - speziell in Nürnberg - im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts.

Es gibt einen Kanon fester Motive, welche fast ausschließlich im ornamentalen Bereich erscheinen, in diesem System mit der ihm eigenen Gesetzmäßigkeit sozusagen ihre Berechtigung erfahren. Je nach der Stelle ihrer Einbringung können sie innerhalb dieser um- und verformt werden bis zu einem Grade, an dem sie ihre Identität aufgeben müssen. Sie können ausgelöst, in einen anderen Zusammenhang gebracht werden oder für sich eigenständig erscheinen, sie lassen jedoch stets das ihnen zugehörige Ganze erkennen. In einer Art Auflistung sollen zunächst die augenfälligsten Motive aufgeführt werden.

D e l p h i n e können in den meisten Fällen nur durch ihren Kopf als solche identifiziert werden. Ihr Körper wird schlangenartig und kann dadurch den ornamentalen Gegebenheiten eingefügt werden oder eigenständig Ornamentales ausbilden. Die Verbindung des Kopfes zum Körper verdeckt stets ein aufliegender Akanthus, des öfteren setzt dieser sich fort und läßt nur kleine Stellen sichtbar werden. In der Funktion einer Verbindungsstelle kann sich sein Kopf fast bis zur Unkenntlichkeit verformen. Sein Maul wird aufgeklappt und dem Objekt angepaßt. Diese Funktionalisierung kann sich in seiner Körperlichkeit fortsetzen. Einem ornamentalen Schwung folgend wird er subkzessiv in eine andere übergeführt, so z. B. in eine S-Form, verkleidet mit Akanthus oder in eine Volute mit senkrechten Stegen. Durch dieses Annehmen einer ihm fremden Struktur kann er ornamental gänzlich aufgelöst erscheinen. Flötner bildet den Kopf, trotz des Fischschwanzes, manchmal in einen Hunde- oder Drachenkopf um.

Eine den Delphinen ähnliche Funktion besitzen die **F ü l l - h ö r n e r**. Auch sie fungieren als Verbindungselement und können ornamental verformt werden, jedoch nie in dem

Maße, daß ihre Struktur und Materialität verlorenginge, sie sozusagen aufgelöst würden. Meist wachsen sie aus einer Blattstruktur, werden an ihrer Öffnung durch einen Kranz aus Früchten oder Blättern verkleidet und dienen als Plattform für ein ornamentales Versatzstück. Ebenso wie sie aus etwas erwachsen können, kann aus ihnen wieder etwas erwachsen, auch hierin den Delphinen vergleichbar.

Als universelles, zu allem gefügiges Motiv, fehlt der A k a n t h u s in keinem Entwurf Flötners. Manchmal noch an das Distelblatt des 15. Jahrhunderts erinnernd, überzieht er Freiflächen in der ornamentalen Struktur. Seine Hauptaufgabe findet er jedoch in der Verkleidung von Ansatz- und Übergangsstellen. So bei den Voluten der Kapitelle, den Delphinen, den Bocksbeinen, den Einhörnern, etc. Eigenständig kann er als Unterstützung eines ornamentalen Schwunges durch dessen Wiederholung erscheinen.

Die Form der P a l m e t t e erfährt bei Flötner eine eigene Ausbildung, welche in seinen sämtlichen Entwürfen wiederkehrt. An einem ellipsenförmigen Mittelblatt, einem Tabakblatt nicht unähnlich, mit leicht konischem Stielansatz stehen symmetrisch zu beiden Seiten sich nach außen leicht verbreiternde, unstrukturierte Blätter. In den Entwürfen der letzten sechs bis acht Jahre werden diese durch Einrollen und Aufzeigen der Blattrispen plastischer und bekommen eine spitze Endung wie das Hauptblatt. Mitunter auf dem Kopf stehend, findet man sie in der Mittelachse einer Komposition, bei den Goldschmiedeentwürfen freistehend als dreidimensionale Stütze. In der Umrißlinie eingebracht, unterstützen sie diese oder bestimmen sie in einer ornamentalen Umformung.

Weiter finden Verwendung B l ä t t e r des Weinstocks, der Eiche, der Feige, des Lorbeers, der Palme, zum Teil durch die individuelle Gestaltung nicht mehr eindeutig

als solche identifizierbar, oft fällt sogar die Unterscheidung Blatt oder Flamme schwer. Meist an einem dünnen, ornamental schwingenden Ast angebracht füllen sie zusammen mit Früchten Freiflächen. Angeordnet in Reihen dienen sie als Abschlüsse oder in der gebundenen Form des Festons - meist mit Lorbeer - als Verbindendes. In Einzelfigurationen imitieren sie Blüten oder deren Kelche mit Deckblättern. Die Blätter können figurieren oder organische Details eine Blattstruktur bekommen.

F r ü c h t e erscheinen meist in Verbindung mit Laub, jedoch können auch sie selbständig in die Komposition eingebracht werden, vor allem bei den Goldschmiedeentwürfen. Hierbei handelt es sich meist um Quitten, die bestimmend als Reihe oder als Zäsur zwischen ihnen ähnlichen Formen erscheinen.

Das **B a n d** erfährt bei Flötner eine spezifische Ausbildung. In einer kleinteiligen, knittrigen Art schwingt es in freien Räumen, stets in zwei Spitzen endend. In der praktischen Funktion verwendet er es als Bindeglied für im Grunde unmöglich erscheinende Gebilde. So werden z. B. Voluten an ein selbst nicht stabiles Gebilde angebunden oder Halbfiguren an eine Laubfiguration. Neben der großzügigen Gestaltung einer Freifläche dient es dem scheinbaren Zusammenhalt einer Konstruktion.

Das **T u c h** trifft man fast durchgängig in der Form, daß es, an zwei Punkten aufgehängt, in der Mitte durchhängt und die beiden Enden in einer sorgfältigen Drapierung nach unten schwingen. In dieser Ausbildung werden gelegentlich in die Mitte eingestellte Objekte gerahmt.

In der konkaven oder konvexen Form bestimmen **M u s c h e l - s c h a l e n** bei den Goldschmiedeentwürfen partiell die Profillinie oder können den Gefäßkörper durch Anpassung an diesen strukturieren; sie lösen primäre Gegebenheiten auf und treten an deren Stelle.

F i g ü r l i c h e s in der natürlichen Reinform findet man nur bei den Putti. In der Flötnerschen Sonderausbildung können sowohl weibliche als auch männliche auftreten, mit und ohne Flügel; in jedem Falle bleiben sie frei von einer Einbindung in das ornamentale Gefüge.

H a l b f i g u r e n können in Blattwerk oder einem Füllhorn enden. Bei ganzfigurigen Darstellungen ist neben den gebräuchlichen wie Sphinx, Satyr, etc. die Spannweite der Kombination äußerst groß. So kann ein frontal gesehener hockender Satyr mit weiblichen Brüsten ab seinen Beinen in Laubwerk übergehen, Bocksbeinen ein weiblicher Oberkörper mit Flügeln aufgefropft werden, Cherubsköpfchen mit einem den Leib verdeckenden Tuch auf Löwenbeinen stehen, einem Hunde- oder Löwenkörper mit einem Sattel und Schwimmfüßen ein langer Hals mit einem bärtigen Kopf erwachsen, von dessen Kinn Brüste nach unten hängen, Satyrbeine für sich mit einer Volutenendung alleine als Verbindung, Stütze fungieren.

K ö p f e der verschiedensten Ausformungen werden meist in der Profillinie angebracht, sie sind somit für den Umriß mitverantwortlich. Die Variationsmöglichkeiten der **M a s k e n** reichen von Schauspielermasken über Helme und Faunsköpfe bis zu den gänzlich in Blattwerk aufgelösten Maskarons. Ihr Platz ist stets an einer exponierten Stelle, entweder in der Symmetrieachse oder in der Profillinie. Eine weitere Möglichkeit bietet sich in der Reihung alleine oder wechselnd im Verband mit weiteren ornamentalen Versatzstücken.

Ebenso wie die Delphine und Füllhörner können die **V o l u t e n** funktionalisiert werden. In ihrer geläufigsten Erscheinung einer S-Form dienen sie als Stütze oder verbindendes Glied. Oft werden sie mit senkrechten Stegen strukturiert und die Materialstärke aufgezeigt; sie können auch bandartig dünn erscheinen, meist wachsen sie aus einer Akanthusfiguration. Diese Momente hat Flötner

- wie nachgewiesen - vom Meister von 1515 übernommen; des weiteren erscheinen sie in dieser Funktion und Ausbildung in den Grotesken-Vorlagen.

Ein Auffälliges bei Flötners Entwürfen ist das Moment, daß man das Abgebildete nicht mehr mit einem gängigen und allgemeinverständlichen Begriff bezeichnen kann. So kommt man vermehrt in die Versuchung, sich mit dem Wörtchen "ähnlich" auszuhelfen. Bei den Beschreibungen im Werkkatalog fiel auf, daß sich das Augenscheinliche bei genauem Betrachten, und hierbei muß wirklich jede ornamentale Linie verfolgt werden, sich oft als überraschend Anderes entpuppt. Das schon bei den Candelieri beobachtete Phänomen einer durch das gezielte Einbringen von Helligkeitswerten erzielten Symmetrie zerfällt beim Nachvollziehen des realiter Vorhandenen. So erscheinen Figuren in Vorder- und Rückenansicht, unterscheiden sie sich durch Haltung, Gestik oder Mimik. Das Spiegelbildliche erscheint nur bei streng symmetrischen Gebilden als verbindlich. Bei Flötner führt diese Gegensätzlichkeit im augenscheinlich Gleichen zur Einbringung von weiblichen und männlichen Wesen, sogar bei den Putti. Im Grunde genommen gibt es keine Verbindungen, die aufgrund ihrer Struktur nicht möglich wären. Jede organische Form kann z. B. mit einer entgegengesetzten anorganischen verbunden werden. Die kritischen Stellen werden mit den praktikablen Mitteln des Akanthusblattes, der in keinem Entwurf Flötners fehlt, überdeckt.

Allen Entwürfen gemein ist das Labile in der Konstruktion. Wie schon bei den Candelieri werden Objekte aufeinandergereiht, welche aufgrund ihrer kritischen Verbindungsstellen nie in der Lage sein könnten, das an sie Anschließende zu tragen. Bänder und Stege bekommen hier eine Pseudo-Funktion. Sie sollen eine Konstruktion zusammenhalten, die jedoch aufgrund ihrer aufgezeigten Materialität und in dieser Kombination nicht möglich sein kann. So können an einem freihängenden Sonnenge-

sicht oder einem ebensolchen Löwenkopf mit Palmette durch Bänder zwei freischwebende Voluten festgebunden werden, im Sinne Berliners von "unbeschwerter als andere Dekorationen von allen Rücksichten auf logische, statische und mechanische Gesetze eines Naturalismus." Man müßte sich gar nicht vorstellen, was passiert, wenn das Band gelöst wird, es kann auch in dieser Vorstellung nur in der diesem Ornament eigenen Gesetzlichkeit möglich sein.

Unter Flötners Entwürfen gibt es nur eine veritable Groteske, jedoch arbeitet er in jedem von ihnen in und mit dem Wesen dieses Ornamentes, im Funktionalisieren von ornamentalen Versatzstücken, im möglichen Unmöglichen, in der Verbindung dieser Polaritäten und im Arbeiten mit letzteren. Sämtliche Einbringungen können alleine für sich oder im engen Verband ornamental verformt werden. Sie lassen jedoch meist aufgrund ihrer verbliebenen Struktur ihre Ursprünglichkeit erkennen, jedoch können sie auch in ihrem Wesen und ihrer Struktur zwitterhaft werden, diese im Extremfall verlieren oder eine andere annehmen.

Am weitesten verwirklicht erscheint das Wesen der Groteske in Flötners Goldschmiedeentwürfen, da das hierbei verwendete Material diesem am besten - mit der zweidimensionalen Darstellung mit Hilfe von Pinsel oder Feder - entgegenkommen kann.

Hier bietet sich auch die Möglichkeit des Aufzeigens von Realem. So hängt Flötner Akanthusblätter an veritable Nägel, bringt Muschelschalen und Quitten ein, nagelt Plättchen fest und läßt Schnecken am Schaft nach unten kriechen. Die die Form bestimmende primäre Umrißlinie wird durch diese gezielten Einbringungen aufgelöst und durch sie neu gestaltet, funktionale Teile werden durch ornamentales Figürliches ersetzt.

Auch die Verwendung von natürlichem Ornament, den Strukturen der ungarischen Esche oder farbigen Marmors als endgültigem Ornament, nicht als dessen Ersatz, der nochmals gestaltet werden müßte, zeugt von diesem neuen Verständnis des Ornamentalen.

Die Groteske arbeitet stets mit dem Bild, dem Bildhaften, welches aber durch seine strenge Einbindung in die Gesetzmäßigkeit des Ornamentes nie den Punkt der Eigenständigkeit erreichen kann. Sie motiviert sich in dieser Eigenständigkeit selbst.

5.4. PETER FLÖTNER'S SIGNATUREN

Peter Flötner zeichnet seine Werke mit seinem Monogramm P F Diese beiden Buchstaben können alleine stehen oder durch Punkte, in der Mitte oder am Boden, verbunden sein. Nur bei seiner Federzeichnung für einen Prunksessel signiert er P. FLOE.

Hinzu kommen des öfteren Klöpfel und Balleisen als Teil der Signatur. Neben- und aufeinander, gekreuzt, manchmal getrennt durch die Darstellung oder die eingebrachte Jahreszahl können sie auch alleine als Signum Flötner's fungieren. Das Balleisen kann auch doppelt in gekreuzter Ausführung erscheinen.

In seinen letzten sieben oder acht Lebensjahren taucht der Kothaufen als weiteres Signum auf, alleine oder mit eingestecktem Balleisen, z. T. auch in einer Sanduhr oder auf einem Samtkissen. Auch die bis jetzt noch nicht erklärbare "Wurst" kann, einmal sogar geflügelt, diese Funktion übernehmen.

R.Z. Becker ¹²⁴⁾ löste als erster 1908 anhand des Behaim'schen Kataloges die beiden Buchstaben P F mit den Bild-

hauerwerkzeugen als Peter Flötner auf.

Das in der früheren Forschung als Signatur angeführte Doppelflügelpaar entbehrt bei der Durchsicht der Graphik des 16. Jahrhunderts ob ihrer Häufigkeit jeglicher Grundlage.

6. AUSGEFÜHRTE WERKE

Im Rahmen dieser Arbeit über Peter Flötner als Entwerfer soll noch auf drei Werke eingegangen werden, an denen seine Mitarbeit als Visierer als gesichert gelten darf. Die durch Archivalien gesicherte am Apollo-Brunnen und am sog. Silberaltar in der Sigismundkapelle des Domes von Krakau und die durch stilkritische Erwägungen nie bezweifelte am Holzschuher-Pokal.

Der Apollo-Brunnen (Nürnberg, Peller-Haus, Innenhof) wurde schon in Neudörfers "Nachrichten von Künstlern und Werkleuten" fälschlicherweise als eine Arbeit Peter Vischers d. Ä. bezeichnet. Meller ¹²⁵⁾ versuchte ihn Hans Vischer zuzuschreiben, Bange ¹²⁶⁾ dachte an Ludwig Krug, bis es E.W. Braun ¹²⁷⁾ gelang, mit einer Reihe von Originalbriefen, welche im Freiherrlich von Scheurl'schen Archiv zu Fischbach bei Nürnberg lagen, den Anteil Flötners als Visierer und Labenwolfs als Gießer festzustellen.

Bernhard von Cles, Bischof von Trient, schreibt am 16. Oktober 1531 an Christoph Scheurl, daß er die beiden gewünschten Entwürfe erhalten habe, aber "dergleichen auch vast gesehen. Und hettn gern etwas Sunders neues. Und hat Uns vor Zeiten der prunnen wol gefallen, so bey Euch zu Nürnberg auf der Schießstatt oder Schießgraben stet". An eben diesem Platz war der erste Aufstellungs-ort des Apollobrunnens, welcher nach diesem Brief schon 1531, und nicht wie am Sockel vermerkt 1532 dort gestanden haben muß.

In dem Brief vom 15.V.1532 wird Flötner namentlich erwähnt: "... Wo wir uns dann entschließen wurden, dißen Prunnen giessen zu lassen, wollten wir gerne, ob nit auch gericht werden mocht, das das Wasser etwas aus den pildern, tierlein oder Esten, entsprunge. Wir übersenden auch beiliegend die lang berurt werkschucher und was da-

neben aufgezeichnet, Ist auf die Visierung gemacht, so Meister Peter Flettner gestellt hat, bis wir auch dann hiemit auch überschickhen, ...".

Im selben Brief begehrt er auch "einen lustigen Sessel oder Stul, darauf wir bißweilen des tags ruhen und schlaffen von Holtz und mit Leder überzogen, den wir auch zernemen und über Lannd in ainer truhen furn möch-ten, zum fürderlichsten machen, vorfertigen, und zu schicken lassen wöllent, ...". Möglicherweise wünschte er einen Stuhl, wie er sich auf der Erlanger Zeichnung (KatNr. 25, Abb. 49) befindet. Am 28. Juni 1532 schreibt der Kardinal, "so begeren wir, dass Ir Euch mit Maister Peter Flettner, oder anndern weiter beratschlagen wollent. ...".

Am 5. November 1532 teilt von Cles mit, daß er die Prunnenvisierung erhalten und diese ihm sehr gefallen habe und er nun wünsche, daß Scheurl jetzt mit Bildhauer (Flötner) und Rotgießer (Labenwolf) verhandeln und ein Abkommen treffen soll, damit die Arbeit "auffs sauberst, zierlichst und raynest gefertigt werde".

Möglicherweise ist, wie Braun vermutet, die 1531 datierte Visierung des Apollobrunnens (Privatbesitz) mit der identisch, welche Bernhard von Cles erhielt.

Eine weitere Nürnberger Gemeinschaftsarbeit, im Vergleich zur vorangegangenen weitaus größer, ist der Silberaltar in der Sigismundkapelle im Dom zu Krakau. 1531 legte Hans Dürer, damals polnischer Hofmaler, erste Entwürfe vor. Georg Herter lieferte die Holzarbeit, Georg Pencz bemalte die Außenseiten. Neudörfer berichtet im Artikel über Melchior Bayr ¹²⁸): "Zu solchene Tafel machet Peter Flötner die Patron und Figuren von Holz, aber Pancraz Labenwolf goß dieselben hölzern Patronen von Messing; über diese messingene Tafeln wurden die silbern Plattn eingesetzt und getrieben." Flötner benutzte für die Re-

liefs größtenteils Albrecht Dürers Holzschnittfolge des Marienlebens, vereinfachte diese durch die neuen Bedingungen des Reliefs. Als Rahmenornament verwendet er einfache Arabesken mit eingestellten Blattmaskarons, auch der Sockel erweist sich als recht konventionelle Arbeit, verglichen mit seinen Entwürfen aus der Mitte der dreißiger Jahre ¹²⁹).

Eine weitere Zusammenarbeit zwischen Flötner und Bayr findet sich im Holzschuher-Pokal, kurz vor 1540 entstanden. Die Modelle und die Schnitzereien an der Kokosnußschale stammen von Flötner, die Goldschmiedefassung von Bayr. Obwohl darüber keine Archivalien vorliegen, wurde die Beteiligung Flötners an diesem Pokal, erstmals publiziert von Lange ¹³⁰), nie angezweifelt aufgrund der qualitätvollen Schnitzereien und der "anstößigen Gruppe" am Sockel.

Mit diesen drei Beispielen mag der Mitarbeit Flötners an ausgeführten Werken in diesem Rahmen Genüge getan sein, gehören sie doch zu den am meisten gesicherten. Vor allem können sie die Intention der Arbeit belegen, Flötner ausschließlich als Entwerfer einzuordnen, in seiner Zuständigkeit von der ersten Ideenskizze bis zum Modell in Stein oder Holz. Dem widersprechen auch nicht die Reliefs am Holzschuherpokal. Bei den übrigen mit ihm in Zusammenhang gebrachten Arbeiten gibt es zu viele Spekulative, welche sich hauptsächlich im Figürlichen bewegen, als daß sie im Rahmen dieser Arbeit Erwähnung finden müßten.

Nicht endgültig geklärt ist auch sein Anteil am Hirschvogelsaal (1534). Neudörfer berichtet nur vom Steinernen Kamin, in der Forschung wurde ihm zum Teil die gesamte Ausstattung zugeschrieben. Man wird in Flötner den Erfinder und Vorlagenzeichner für die ornamentalen Füllungen sehen dürfen und möglicherweise in der Erwähnung Neudörfers ein Zeugnis für die höhere Wertschätzung eines Entwerfers gegenüber dem ausführenden Handwerker.

7. ANWENDUNG DES NEUEN ORNAMENTES

Mit dem neuen Ornament der Groteske erhalten sowohl der Entwerfer als auch der ausführende Handwerker ein Instrumentarium, mit dem sie ein jedes Werk in einer jeden Form gestalten und verzieren können. Aus dem Motivschatz kann ein einzelnes ausgelöst und dieses für sich alleine oder in einem neuen Zusammenhang verwendet werden. Durch seine Variabilität sowohl im Ganzen als auch in einem jeden Detail läßt es sich in oder an Objekten anbringen, und dabei fallweise deren Form alleine bestimmen.

Dieses Selbständigwerden des Ornamentes wird noch gefördert durch Entwicklungen im sozialen Bereich. Aufgrund des verstärkten Interesses an Ausstattungsgegenständen für den privaten Bereich werden viele Objekte ihrer ursprünglichen Funktion enthoben und können als reine Zier frei gestaltet werden. Das Gebrauchsgerät emanzipiert sich als Artefakt aus dem Gebrauchsbereich.

Als Beispiel hierfür mag Flötners Entwurf für eine Silberflasche (KatNr. 39, Abb. 62) dienen, deren Ursprung als Pilgerflasche noch zu erkennen ist.

In diesem Sinne wirkte sich auch die verstärkte Sammel-tätigkeit aus. In dieser Konsequenz kann der Handwerker im Dienste eines Fürsten oder Patriziers zum Künstler werden, ist als solcher oft von den Gesetzen der Zunft befreit und daher mehr als andere vom Wunsch und Willen des Auftraggebers abhängig.

Die Beliebigkeit des neuen Ornamentes findet seinen Niederschlag in der Bearbeitung sämtlicher Materialien, wobei der Ausbildung nur durch die dem Material eigenen Strukturen Beschränkungen auferlegt werden. Beim sogenannten Flötner-Schrank (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; 1541) findet sich das Ornament in seiner ursprüng-

lichen architektonischen Funktion als horizontale und vertikale Füllung.

Aus der Fülle der Beispiele, welche fast durchgängig alle erst in der zweiten Jahrhunderthälfte zu finden sind, seien einige exemplarisch kurz aufgeführt.

Die Entwicklung in Richtung eines Artefaktes läßt sich an den Harnischen sehr gut beobachten, die statt dem Schutz des Trägers nur mehr seiner Zier dienen. Der Harnisch, ein Meisterstück von Hans Kaiser aus dem Jahre 1609 (Nürnberg, GNM), wird überzogen von Groteskenmustern, in der Mitte mit einem großflächigen und an den Ringen des Arm- und Beinschutzes mit ornamentalen Leisten.

Der Rappoltsteiner Pokal von Georg Kobenhaupt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (München, Schatzkammer der Residenz) zeigt in seinem vielfigurigen Aufbau und dem Einbringen von ornamentalen Versatzstücken eine große Verwandtschaft mit dem Entwurf Flötners (KatNr. 36, Abb. 59).

Das Moment der Eigenständigkeit von ausgelösten ornamentalen Details und der Verwendung von natürlichem Ornament, wie es zuerst bei Flötner auftaucht, findet sich in der Turbokanne von Wenzel Jamnitzer (um 1570; München, Schatzkammer der Residenz). Das Gehäuse der Turboschnecke bildet in dem ihm eigenen Ornament den Gefäßkörper, ein weibliches Mischwesen den Ausgießer.

Die Form der Silberschale von Christoph Lenker (1613, Nürnberg, Ägidienkirche) bestimmen ornamentale Versatzstücke, ihrer neuen Funktion gemäß verformt. In diesem Sinne arbeiten auch Adrian von Vianen in seinen Gefäßen, welche nur noch aus einer monumentalisierten Einzelform bestehen, und Christoph Jamnitzer mit den eigenständigen Ausbildungen in seinem "Schnaken Markt", welche ihre Bezogenheit nur noch in sich selbst finden.

8. DIE DIREKTE VERWENDUNG VON ORNAMENTALER DRUCKGRAPHIK

Bei der Beschäftigung mit der ornamentalen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts fallen zwei Punkte auf: die wissenschaftliche Bearbeitung ist im Vergleich mit figürlichen Darstellungen eine weitaus geringere und die Vorstellung, die Blätter hätten außer der jetzt noch in den graphischen Kabinetten nachvollziehbaren Funktion eine weitere, praktische besessen, ist nicht sehr weit verbreitet. Man neigt gerne dazu, auch den kleinsten, im Grunde genommen für die Entwicklung unbedeutenden Kunst-Niederschlag als Eigenständiges aufzufassen, welches nur im Unpraktikablen gewahrt scheint.

Wie schon an dem seit Berliner geläufigen Terminus der ornamentalen Vorlageblätter abzulesen, beschränkte sich deren Funktion hauptsächlich auf die von Musterblättern, welche Künstlern und Handwerkern gleichermaßen zur Konzeption ihrer Arbeiten "vorlagen".

Sowohl die figuralen als auch die ornamentalen Blätter erfüllten im 16. Jahrhundert neben der oben aufgeführten auch eine sehr praktische Funktion: sie konnten realiter an der Stelle angebracht werden als Ersatz dessen, wofür sie als Mustervorlage zur Umsetzung in anderes Material fungieren konnten.

Eine wichtige Rolle spielt dabei die Rapportfähigkeit des "neuen" Ornamentes. Ein jedes Detail kann in jedem Maßstab für sich und für das System, dem es entnommen wurde, stehen. Begünstigt wurde diese Entwicklung auch durch die Forderung nach dem Neuen, welche jetzt durch eine breitere Schicht getragen wurde und sich primär auf Ausstattungsgegenstände für abgegrenzte Innenräume erstreckte.

Bedingt durch die Anfälligkeit des Druckträgers gibt es heutzutage nur mehr wenige Beispiele für diese Art des

Schmückens. Appuhn ¹³¹⁾ führt noch deren zwei als Beispiele für die Verwendung von Holzschnitt-Tapeten auf: die sogenannte Winkelried-Stube aus Stans in Tirol im Schweizerischen Landesmuseum Zürich und die frühere Äbtissinnenzelle im heute evangelischen Damenkloster Wienhausen bei Celle ¹³²⁾.

Der von Appuhn/von Heusinger hier zum ersten Male für Werke der Renaissance benutzte Begriff Papiertapeten ¹³³⁾ betrifft Applikationen von bedrucktem Papier an relativ großen Flächen sowohl in der Vertikalen als auch Horizontalen, d. h. Wände und Decke eines Raumes, zur Unterscheidung von den sog. Buntpapieren, deren Anbringungs-ort sich auf oder in Ausstattungsgegenständen finden. Überschneidungen der beiden Spezies können in dem Moment auftreten, in dem eine große Fläche durch Stege in kleinere Partimente unterteilt wird oder, wie am Beispiel eines Medaillon-Frieses an einem Betthimmel ¹³⁴⁾ sich dieser durch beliebig vielfaches Wiederholen z. B. auch als Zäsur, Abschluß oder Bekrönung des Getäfels einer Stube verwenden läßt.

In Stans wie in Wienhausen füllen verklebte Maserholz-tapeten, Fladern genannt, die Felder der Kassettendecke. Seit der Jahrhundertwende war das Furnier der ungarischen Esche für Füllungen für Tischler- und Schreinerarbeiten sehr beliebt; ein Beispiel von vielen ist der sog. "Flötner-Schrank" im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

Auch bei Flötners Möbelentwürfen ist die geflammte, wolkenbildende Maserung der ungarischen Esche sehr häufig zu entdecken. Ob hierbei an eine veritable Furnierung oder deren hell- bis rotbraun gedruckte Imitation gedacht wurde, kann bei zweidimensionalen Darstellungen nicht entschieden werden. Die Entscheidung lag beim ausführenden Handwerker, der abhängig von der Kostenfrage die Füllungen der Möbel gestaltete.

Flötner geht bei seinen Entwürfen aber noch weiter. Er benützt das natürliche Ornament eines bekannten Werkstoffes anstelle eines komponierten Ornamentes. Bei seinem Bett mit Doppelbaldachin, ebenso bei dem mit den bekrönenden Putten, setzt er in die Mitte der Füllung in ungarischer Esche ein klar abgegrenztes Rund mit den gelben Maserlinien, jedoch um 90° aus dem Verlauf gedreht.

Sicherlich sind Fladern hauptsächlich aus Kostengründen als Ersatz für teure Werkstoffe entstanden. Jedoch zeigen sie sich auch in der Folge des sich relativ früh entwickelnden Interesses an dem Einbringen von Materialstrukturen in einem anderen Material. Als Beispiel für dieses Aufzeigen einer Kunstfertigkeit soll das Epitaph in der Marienkirche zu Lübeck für Gotthard Wigerinck (gest. 1518) ¹³⁵⁾ aufgeführt sein, bei dem Peter Vischer in der Bronzeplatte Holzmaserlinien imitiert.

An einer Truhe aus der Gegend von Trostberg/Bayern ¹³⁶⁾ mit Kopien nach Holzschnitten von Erasmus Loy ¹³⁷⁾ sieht man auch den praktischen Verwendungszweck des Flötnerischen Entwurfs für eine Intarsia. Die Rundbogenfelder wurden mit Straßenansichten beklebt - sogar im Motiv gleichen sie sich. In dieser Funktion als Buntpapier können sie vielfältig an Ausstattungsgegenständen angebracht werden, so auch an Flötners Bettentwurf mit der Intarsia.

Andreas Geßner berichtet in der Vorrede an den Leser seines Werkes "Imperatorum Romanorum ... verissime imagines ... 1559", daß er schon vor einer Reihe von Jahren einige Bilder der Kaiser allein für sich als Zimmerschmuck herausgegeben habe ¹³⁸⁾.

Man fühlt sich erinnert an den Auftrag Sebald Schreyers 1495 zur Ausstattung seiner Bibliothek, der sog. Vorderstube. Die Wanddekoration sollte mit 32 Brustbildern

und Inschriften von Konrad Celtis in dem über dem Gefäß freibleibenden Streifen ausgestattet werden ¹³⁹). Ein für die damalige Zeit noch unerhörter Auftrag, einen Raum mit "heidnischen" Gestalten wie Apollo, Orpheus, den neun Musen etc. und den römischen Kaisern zu schmücken.

Mit zu den ältesten Buntpapieren in Holzschnittechnik, die uns als Überzugs- oder Auskleidungspapiere erhalten geblieben sind, zählen die einer rechteckigen Briefkassette aus der Zeit um 1570 ¹⁴⁰). Von Interesse sind die Leisten mit den beiden Einhörnern als oberer Abschluß der Innenseite. Sie gleichen, vor allem in ihrem ornamental nach unten gedrückten Horn, denen im Mittelteil der ornamentalen Leiste von Flötnr (KatNr. 1, Abb. 23), so daß man sie als Vorbild annehmen darf, auch wenn die Vase und die beiden Seitenschwünge vereinfacht wurden.

Überhaupt sollten ornamentale Leisten, und hier primär diejenigen ohne seitliche Rahmung, auf ihre Praktikabilität, d. h. die Möglichkeit einer direkten Anbringung auf einem Objektträger untersucht werden. Zwar werden auch die allseits begrenzten Drucke, die sog. Füllungen, in diesem Rahmen ihre Anwendung gefunden haben, jedoch nie in dem Maße wie diejenigen mit seitlichen unendlichen Rapoortmöglichkeiten, da sie Maße vorgeben. Zu diesen zählen die auf den beiden Blättern in Braunschweig zusammengestellten Leisten (KatNr. 5a, b; Abb. 27, 28). Als Ganzes oder als Teile davon können sie "verklebt" worden sein an der Innenseite von Gebrauchsmöbeln, Schachteln, etc. In großem Maße erfüllen dies die 17 schmalen Leisten auf einem Blatt in der Aneinanderreihung einer einzigen rapportfähigen Sequenz. Somit kann die Länge des Bandes von jedem Benutzer selbst bestimmt werden. Im Gegensatz zu dem Blatt mit den 12 Leisten kann diese durch ihre einheitliche Länge von 296 mm auch als Ganzes in Gebrauch genommen werden.

Bei den breiteren Leisten mit figürlichen Einbringungen (KatNr. 1-4, Abb. 23-26) fällt auf, daß ihre seitlichen Endungen nur bei der linken in der Symmetrielinie verlaufen, in der rechten stets ein wenig mehr abgebildet wird. Hierin darf man m. E. ein Moment für den praktischen Gebrauch, den sog. Stoß sehen. Einen genauen Übergang erhält man nur bei leichter Überlappung, nicht bei einem Aneinanderrücken. Zum Aufzeigen der Anschlußstelle bei einem Vorlageblatt wäre dies nicht vonnöten gewesen.

9. S C H L U S S

In der vorliegenden Arbeit konnte Peter Flötner als einer der ersten und bestimmt auch erstrangigen Vertreter des nun notwendig gewordenen neuen Berufs- und Künstlerstandes des Entwerfers dargestellt werden. Aufgrund der großen Nachfrage nach Ausstattungsgegenständen für den privaten Bereich in der geforderten "welschen Manier" können die zünftigen Kunsthandwerker den Arbeitsprozeß nicht mehr von der Idee bis zum fertigen Objekt alleine durchführen. Die daraus resultierende Arbeitsteiligkeit brachte Spezialisten für einen jeden Arbeitsgang hervor, die fest in einer Werkstatt beschäftigt oder nur im Bedarfsfalle hinzugezogen wurden.

Die wichtigste Stelle hierin nimmt der Ideengeber, der Entwerfer ein. Flötners Arbeit erstreckte sich auf das Anfertigen von Vorlagen, von den Zeichnungen bis zu den geschnittenen Modellen in Holz oder Stein. Und nur in diesem Bereich soll und kann seine Tätigkeit gesehen werden und in den Bezeichnungen ausgeführter Werke aufscheinen. Denn damit wäre viel unnötiger Ballast, welcher sich stets als Hemmschuh in der Flötner-Forschung erwies, von seinen Schultern genommen.

So dürften die seit Haupt immer wieder vereinzelt vorgebrachten Spekulative eines Aufenthaltes in Augsburg und einer eventuellen Mitarbeit als Geselle an der Fuggerkapelle entkräftet sein. Es soll in diesem Zusammenhang nur an die Verbindungen des Hauses Fugger zu Venedig erinnert sein, über die ein "Ornament-Import" ebenso wie in Nürnberg, falls nicht sogar etwas früher, möglich war.

Des weiteren dürften die Vermutungen einer oder mehrerer Italienreisen hinfällig werden durch die Verbreitung italienischer Druckgraphik im Norden, deren Übernahme als Ganzes oder in Teilen - erstmals für den Bereich

des Ornamentes - nachgewiesen werden konnte (s. Kap. 4.2.4.). Durch das Kennenlernen des neuen Ornamentes nicht im Verband seiner ursprünglichen Anbringung, sondern durch ornamentale Vorlageblätter, konnte er frei komponieren. Diesem kam das Wesen des Ornamentes der Groteske entgegen.

Das Ornament der Groteske mit seinem reichhaltigen Motivschatz und seinen Kombinationsmöglichkeiten wird für das Kunsthandwerk des 16. Jahrhunderts, für eine kurze Zeit sogar an führender Stelle in der Kunstentwicklung, das Instrumentarium, mit dem man sämtliche geforderten Objekte gestalten kann. Das Moment des Auslösens von Details als Eigenständiges und deren - scheinbar willkürlichen - Ausformung, jedoch nach einer immanenten Gesetzmäßigkeit wird für die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts innerhalb des Kunsthandwerks von größter Bedeutung. Derart sollte auch die Stellung Peter Flötners, vor allem für den Kunstbetrieb in Nürnberg, gesehen werden: als Mittler und Wegbereiter, wenn auch mit an erster Stelle, zwischen den Phänomenen der Zeit Albrecht Dürers und denen der Zeit Wenzel Jamnitzers.

10. ANMERKUNGEN

- 1) Schuster, Rudolf, Das Kunstbuch des Peter Flötner, Berlin 1882
- 2) Eintrag aus dem Bürgerbuch der Reichsstadt Nürnberg, geführt von 1496 bis 1534; Staatsarchiv Nürnberg, Amts- und Standbuch Nr. 306; s. KatAusst. Peter Flötner, 1946, S. 11
- 3) Ratsprotokoll vom 1. Oktober 1522; Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe; s. KatAusst. Peter Flötner 1946, S. 11
- 4) KatMus. Erlangen Nr. 323
- 5) Bange 1936, S. 181
- 6) Baader, J., Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1862, Bd. II, S. 25; Schwemmer, Wilhelm, Freiheit und Organisationszwang der Nürnberger Maler in reichsstädtischer Zeit, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg, 60, 1973, S. 222
- 7) Endres, Rudolf, Sozialstruktur Nürnbergs, in: Pfeiffer, a.a.O., S. 197
- 8) Schaper, Christa, Studien zur Geschichte der Baumeisterfamilie Behaim, MVGN 48 (1958), S. 137
- 9) Zu den Quellen s. KatAusst. Peter Flötner und Th. Hampe, Ratsverlässe
- 10) Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberger Familien, Hirsvogel I, Nr. 1; s. KatAusst. Nürnberg 1946, S. 12
- 11) Lochner, G.W.K., Des Johann Neudörfer Nachrichten ... in: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. X., Wien 1875, S. 115
- 12) Lange, S. 3 ff

- 13) Lochner, a.a.O., S. 125
- 14) Bange 1936, S. 184, datiert ihn um 1537
- 15) Germanisches Nationalmuseum, MS 6277;
s. KatAusst. Peter Flötner, S. 12
- 16) Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunst-
technik, N.F., VI. Bd., Wien 1894, S. 129 f;
Lange, S. 19
- 17) Sandrart, Joachim von, Teutsche Malerakademie,
Nürnberg 1675, Bd. I, S. 230 f.
- 18) Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürn-
bergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg
1730, S. 192
- 19) Murr, Jean Christoph Theophile de, Description
du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg,
1797
- 20) Stafski, Heinz, Messingguß im 15. und 16. Jahr-
hundert, in: Pfeiffer, Gerhard (Hrsg.), Nürnberg,
Geschichte einer europäischen Stadt, München 1971,
S. 232
- 21) s. hierzu: Oberhammer, Vinzenz, Die Bronzestand-
bilder des Maximiliansgrabmales in der Hofkirche
zu Innsbruck, Innsbruck 1935; ders., Die Bronze-
statuen am Grabmal Maximilians, Innsbruck 1955;
Oettinger, K., Die Grabmalkonzeption Kaiser
Maximilians I., in: Zeitschrift des deutschen
Vereins für Kunstwissenschaft, N.F. 19, Berlin
1965; KatAusst. Maximilian I, Innsbruck 1969,
S. 107 ff., S. 161 ff.
- 22) s. hierzu: Strieder, Peter, Zur Entstehungsge-
schichte von Dürers Ehrenpforte für Kaiser Maxi-
milian, in: Anzeiger des Germ. Nationalmuseum 1954-
59, S. 128-142
- 23) Winkler, Friedrich, Die Zeichnungen Albrecht Dürers,
Bd. 1-4, Berlin 1936-39, Nr. 933

- 24) Winzinger, Franz, Albrecht Altdorfer, Graphik, München 1963, Nr. 168-208
- 25) Schnellbögl, Fritz, Buchdruck und Kartographie, in: Pfeiffer, a.a.O., S. 219 f.
- 26) Geisberg, Max, Die Anfänge des Kupferstichs (Meister der Graphik, Bd. II), Leipzig 1923, S. 15
- 27) O'Dell-Franke, Ilse, Nürnberger Reißer in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: KatAusst. Zeichnung in Deutschland 1540-1640, Stuttgart 1979, S. 198
- 28) Schottenloher, Karl, Das alte Buch, Braunschweig 3 1956, S. 338 f.
- 29) O'Dell-Franke, a.a.O., S. 198
- 30) Abb. u. a. Hollstein, Nr. 13 (mit weiteren Angaben)
- 31) Warnke, Martin, Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern und Frankfurt/M. 1979, S. 68
- 32) Pohlmann, Hansjörg, Neue Materialien zum deutschen Urheberschutz im 16. Jahrhundert, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd., IV 1963, Sp. 89 ff.
- 33) s. hierzu: Schottenloher, Karl, Die Druckprivilegien des 16. Jahrhunderts, in: Gutenberg-Jahrbuch 1933, S. 89-111
- 34) Pohlmann, a.a.O., Sp. 157 f.
- 35) Kunze, Horst, Über den Nachdruck im 15. und 16. Jahrhundert, in: Gutenberg-Jahrbuch 1938, S. 137
- 36) Kunze, a.a.O., S. 136

- 37) Rötttinger, Heinrich, Die Holzschnitte zur Architektur und zu Vitruvius Teutsch des W. Rivius, Straßburg 1914
- 38) s. hierzu: Reimers, S. 20 f; Rötttinger, S. 73
- 39) Wichtige Anregungen beruhen auf der Vorlesung "Europäische Ornamentgeschichte", gehalten von Prof. Bauer im Wintersemester 1979/80 an der Ludwig-Maximilians-Universität München
- 40) Wölfflin, Heinrich, Die Kunst Albrecht Dürers, Sonderausgabe zum 500. Geburtstag, München 1971, S. 138 f.
- 41) Aufhausen, Wallfahrtskirche Maria Schnee; Abb. Kat. Bayern 1972, S. 90, Nr. 440
- 42) Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung
- 43) M. Lehrs, s. Berliner/Egger, Bd. 1, S. 25
- 44) Berliner, s. Kap. 3.2.2.1.
- 45) Berliner/Egger, S. 25, Abb. 4-6
- 46) Berliner/Egger, S. 28, Abb. 29
- 47) Berliner/Egger, S. 28
- 48) Berliner/Egger, Abb. 35
- 49) Warncke, Carsten-Peter, Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650, 2 Bde., Berlin 1979
- 50) Piel, Friedrich, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung (Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3), Berlin 1962

- 51) Hedergott, Bodo, Eine Braunschweiger Zeichnung von Agostino Veneziano. Gedanken zur Physiognomik der Groteske, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann, München-Berlin 1960, S. 126-152
- 52) s. hierzu Warncke, a.a.O., S. 13 f.
- 53) Lichtwark, Alfred, Der Ornamentstich der deutschen Renaissance. Nach seinem sachlichen Inhalt, Berlin 1888, S. 47 f.
- 54) Hedecke, Robert, Cornelis Floris und die Florisdekoration, Straßburg 1912, S. 239
- 55) Berliner, S. 130-132
- 56) Strauss, Ernst, Über einige Grundfragen der Ornamentbetrachtung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften, XXVII, 1933, S. 39
- 57) Ders., S. 39 f.
- 58) Hedicke, a.a.O., S. 239
- 59) Piel, a.a.O., S. 29
- 60) Ders., S. 56
- 61) Hedicke, a.a.O., S. 239
- 62) s. hierzu: Germann-Bauer, Peter, Der spätgotische Flachschnitt unter besonderer Berücksichtigung des süddeutschen Raumes, Diss. München 1981
- 63) Warncke, a.a.O., S. 48-53
- 64) Ders., S. 52 f.
- 65) Zitate sind, falls nicht anders aufgeführt, Lichtwark, S. 115-133 entnommen

- 66) Für weitere Übernahmen bzw. Kopien s. Lichtwark,
S. 124
- 67) Butsch, Albert Fidelis (Hrsg.), Die Bücherornamentik
der Renaissance, München 1878, Taf. 7
- 68) Butsch, a.a.O., Taf. 49
- 69) vgl. hierzu Berliner/Egger, S. 39; Thieme-Becker,
2, S. 1
- 70) vgl. hierzu: Berliner/Egger, S. 39 f.; Thieme-Becker,
36, S. 535
- 71) Berliner/Egger, S. 40
- 72) Jessen, Peter, Der Ornamentstich, Berlin 1930,
Taf. 26-29
- 73) Ders., Vorwort
- 74) Aus praktischen Gründen wurden die Tafeln 26-29
bei Jessen, Peter, Der Ornamentstich, Berlin 1930
durchnummeriert; J = Jessen
- 75) Lichtwark, S. 8
- 76) Ders., S. 171 ff.
- 77) KatMus. Erlangen, Nr. 364
- 78) KatAusst. Zeichnung in Deutschland 1540-1640,
S. 21
- 79) Lange, S. 93
- 80) s. KatAusst. Die Welt des Hans Sachs. 400 Holz-
schnitte des 16. Jahrhunderts. Hrsg. von den
Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, Nürnberg
1976, Nr. 66/1-12, Abb. 76-82

- 81) Halm, Philipp Maria, Adolf Daucher und die Fuggerkapelle, München und Leipzig 1921, S. 65 ff.
- 82) Prof. Dr. Hermann Bauer bin ich für den Hinweis auf diese Zusammenhänge zu großem Dank verpflichtet.
- 83) Lippmann, Friedrich, Königliche Museen zu Berlin, Katalog einer Ausstellung von Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett, Januar-April 1881, S. 19 ff.
- 84) Die folgenden Ausführungen stützen sich hauptsächlich auf: Dreyer, Peter und Matthias Winner, Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 6. Bd., 1964, S. 53-94 und Hind, Arthur M., Early Italian Engraving, Part II, London 1948, S. 279 ff.
- 85) Dreyer/Winner, a.a.O., S. 54
- 86) Simon, Karl, Der Meister von 1515 "Herman Vischer?", in: Italienische Studien, Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet, Leipzig 1929, S. 123-137
- 87) Dreyer/Winner, a.a.O., S. 63
- 88) Dies., Anm. 12
- 89) KatMus. Erlangen, S. 95 ff., Abb. 324-355
- 90) Lochner, a.a.O., S. 115
- 91) Lange, S. 6
- 92) O'Dell-Franke, Ilse, Nürnberger "Reißer" der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: KatAusst. Zeichnung in Deutschland 1540-1640, S. 197
- 93) Ebenda
- 94) Bandmann, G., Ikonologie des Ornamentes und der Dekoration, in: Jahrbuch für Ästhetik IV, 1959, S. 323-358

- 95) Vgl. hierzu Kap. 4.2.4.
- 96) Haupt 1905, S. 64, Abb. 31
- 97) Ders., S. 59
- 98) vgl. Haupt 1905, Abb. 23
- 99) Schadendorf, Wulf, Peter Flötners Spielkarten für Francesco d'Este, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1954-59, Nürnberg 1960, S. 143-169
- 100) Haupt 1905, S. 64, Abb. 31, 32
- 101) gegen 1520; Kreisel, Heinrich, Die Kunst des deutschen Möbels, Bd. 1, Von den Anfängen bis zum Hochbarock, München 1968, Abb. 145 f.
- 102) Kreisel, a.a.O., S. 60
- 103) Frankfurt/Main, Museum für Kunsthandwerk; Abb. in: Kohlhaussen, Heinrich, Europäisches Kunsthandwerk, Renaissance und Barock von Peter Wilhelm Meister, Frankfurt/Main 1972, Nr. 102
- 104) Schloß Moritzburg b. Dresden; Abb. in Kreisel, a.a.O., Nr. 278
- 105) Falke, Abb. 5
- 106) Reimers, a.a.O.
- 107) Abb. Reimers, Fig. 14
- 108) Falke, S. 122
- 109) Domanig, a.a.O.
- 110) Falke, S. 122

- 111) Vgl. u.a. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,
HG 1702, Zweigeschossiger Schrank, 1541; Abb.
KatMus. GNM, 1980, KatNr. 389
- 112) Lichtwark, S. 146
- 113) Jessen, Peter, Meister des Ornamentstichs, Abb. 31
- 114) Falke, S. 129
- 115) Bisher in der Forschung als Birnen bezeichnet.
Die botanische Bestimmung verdanke ich dem frdl.
Hinweis von Frau Rosemarie Antretter, Rosenheim.
- 116) Woltmann, A., Holbein und seine Zeit, 2 Bde.,
2. Aufl., Leipzig 1874-1876, II. Bd., S. 125
- 117) Ders., I. Bd., S. 440
- 118) Kuhn, Charles L., An unknown relief by Peter
Flötner, in: The Art Quarterly vol. XVII,
Summer 1954, p. 108-115
- 119) Lugt, Frits, Inventaire général des Dessins des
Écoles du Nord. Bibliothèque Nationale, Cabinet
des Estampes, Paris 1936, S. 14
- 120) Bange 1936, S. 184
- 121) KatMus. Erlangen, S. 108, Nr. 381; s. Abb. 62 a
- 122) Sponsel, Abb. 85
- 123) Eine zusammenfassende Darstellung hierüber bei
Röttinger, S. 73 ff.
- 124) Becker, R.Z., Holzschnitte alter deutscher Meister
in den Originalplatten gesammelt von Hans Albrecht
von Derschau, Gotha 1808, Bd. II, S. 8

- 125) Meller, Simon, Die deutschen Bronzestatuen der Renaissance, München 1926, Taf. 27
- 126) Bange, Ernst Friedrich, Die deutschen Bronze-
statuetten des 16. Jahrhunderts, Berlin 1949,
S. 27 ff.
- 127) Braun, Edmund Wilhelm, Ein Nürnberger Bronzebrun-
nen von 1532/33 im Schlosse zu Trient, in: Münche-
ner Jahrbuch für Bildende Kunst, 3. F., 2, 1951,
S. 195-203
- 128) Lochner, a.a.O., S. 125
- 129) Literatur zum Silberaltar: Frey Dagobert, Krakau,
Berlin 1941, S. 34 ff.; Bochnak, Adam, Mecenat
Zygmunta Starego, Krakau 1960; Kohlhaussen, Hein-
rich, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittel-
alters und der Dürerzeit 1240-1540, Berlin 1968,
S. 437 ff., Kat. Nr. 458
- 130) Lange, S. 93-103
- 131) Appuhn, Horst, Papiertapeten, Riesenholzschnitte
und ihre Verwendung im 16. Jahrhundert, in: Appuhn,
Horst und Christian von Heusinger, Riesenholz-
schnitte und Papiertapeten der Renaissance, Unter-
schneidheim 1976, S. 87. - Den Hinweis auf die
praktische Verwendung von Ornamentstichen als Pa-
piertapeten verdanke ich Herrn Dr. Chr. v. Heusin-
ger, Braunschweig
- 132) Ebenda, Abb. 60
- 133) s. a. Ollings, Heinrich (Hrsg.), Tapeten. Ihre Ge-
schichte bis zur Gegenwart, I-III, Braunschweig 1970
- 134) Appuhn/von Heusinger, S. 92, Abb. 64
- 135) Stafski, Heinz, Der jüngere Vischer, Nürnberg
1962, S. 41
- 136) Appuhn/von Heusinger, Abb. 65; Anfang 17. Jh.,
Assenhausen, Slg. Dr. Schultze-Westrum

- 137) Erasmus Loy erhielt sogar im Jahre 1557 einen kunst-urheberrechtlichen Schutz für ein Werk mit den Zeichnungen neuartiger Tapetenmuster; s. Pohlmann, Hansjörg, Neue Materialien zum deutschen Urheberschutz im 16. Jahrhundert, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. IV, 1963, Sp. 157, Nr. 13
- 138) Reimers, S. 21
- 139) Grote, Ludwig, Die Vorderstube des Sebald Schreyer. Ein Beitrag zur Rezeption der Renaissance in Nürnberg, in: Anzeiger des Germanischen National Museums 1954-1959, Nürnberg 1960, S. 43 ff.
- 140) Germanisches Nationalmuseum, Nr. HG 2398; Abb. in: Grünebaum, Gabriele, Buntpapier, Geschichte - Herstellung - Verwendung, Köln 1982, Nr. 11

Aufgrund des Verlustes eines Teiles der Unterlagen konnten die Aufbewahrungsorte nicht in ihrer Vollständigkeit angegeben werden.

11. LITERATURVERZEICHNIS

mit abgekürzt zitierter Literatur

Andresen, Andreas, Der deutsche Peintre-graveur,
5 Bde., Leipzig 1864 - 1878

Appuhn, Horst und Heusinger, Christian von, Riesen-
holzschnitte und Papiertapeten der Renaissance,
Unterschneidheim 1976

Baader, J., Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs,
Nördlingen 1860

Bandmann, Georg, Ikonologie des Ornamentes und der
Dekoration, in: Jahrbuch für Ästhetik IV, 1959,
S. 323-358

Bange, Ernst Friedrich, Peter Flötner's Augsburger
Aufenthalt, in: JPK 44, 1923, S. 107-117

Bange 1926 = ders., Peter Flötner (Meister der
Graphik 14), Leipzig 1926

Bange 1936 = ders., Die Handzeichnungen Peter Flöt-
ners, in: JPK 57, 1936, S. 169-192

Bange 1938 = ders., Eine unbekannte Zeichnung Peter
Flötner's, in: JPK 59, 1938, S. 231-232

Ders., Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahr-
hunderts, Berlin 1949

Bartsch, Adam, Anleitung zur Kupferstichkunde,
Wien 1821

Ders., Le peintre graveur, Bd. 1-21, Wien 1803-1821

Bauer, Rotraud und Haupt, Herbert, Das Kunstkammer-
inventar Rudolfs II., 1607-1611, in: Jahrbuch der
kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 72, N.F. XXXVI,
1976

Becker, R.Z., Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau, 3 Bde, Gotha 1808

Berliner = Berliner, Rudolf, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts, Leipzig 1926

Berliner/Egger = Berliner Rudolf und Gerhart Egger, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts. 2. wesentlich erweiterte Auflage, München 1983, Bd. 1 (Text) u. Bd. 2 (15. - 17. Jh.)

Beth, Ignaz, Hans Dürer und der Silberaltar in der Jagellonenkapelle zu Krakau, in: JPK, 1910, S. 79-98

Bibliographie der Kunst in Bayern, bearbeitet von Hans Wichmann, Wiesbaden 1973

Bochnak, Adam, Mecenat Zygmunta starego, Krakau 1960

Braun, E.W., Neues über Peter Flötner, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXXVI, 1913, S. 139 ff.

ders., Ein Nürnberger Bronzebrunnen von 1532/33 im Schlosse zu Trient, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 3. F., 2, 1951, S. 195-203

ders., Der Kleopatrabrunnen des Berliner Museums, in: Festschrift für Erich Meyer, Hamburg 1959, S. 172 ff.

Brinckmann, Albert, Die praktische Bedeutung des Ornamentstichs für die deutschen Frührenaissance, Straßburg 1907

Butsch, Albert Fidelis (Hrsg.), Die Bücherornamentik der Renaissance, München 1878

Debes, Dietmar, Das Ornament - Wesen und Geschichte. Ein Schriftenverzeichnis, Leipzig 1956

Döry, Baron Ludwig, Katalog der Ornamentstichsammlung. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1960

Dodgson, Campbell, Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts in the British Museum, Vol. I

Domanig = Domanig, Karl, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, vornehmlich nach seinen in den Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Werken, in: JKAHK, Bd. XVI, Wien 1895

Dreyer, Peter und Winner, Matthias, Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 6. Bd., 1964, S. 53-94

Endres, Rudolf, Sozialstruktur Nürnbergs, in: Pfeiffer, a.a.O.

Eyssen, Eduard, Daniel Hopfer von Kaufbeuren, Meister zu Augsburg 1493-1536, Diss. Heidelberg 1904

Falk, Tilman, Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Basel & Stuttgart 1979

Falke = Falke, Otto von, Peter Flötner und die süddeutsche Tischlerei, JPK Bd. XXXVI, 1916, S. 121 ff.

Ders., Die Flötnerkassette, in: Pantheon I, 1928, S. 206-209

Flechsig, Eduard, Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig, Bd. I, Frankfurt/M. 1920

Forssmann, Erik, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stickhol-Köln 1956

Frey, Dagobert, Krakau, Berlin 1941

Geisberg, Max, The German Single-Leaf Woodcut: 1500-1550. Revised and edited by Walter L. Strauß, 4 Bde, New York 1974

Geisberg = ders., Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, München 1921-1930

Ders., Die Anfänge des Kupferstichs (Meister der Graphik Bd. II), Leipzig 1923

Germann-Bauer, Peter, Der spätgotische Flachschnitt unter besonderer Berücksichtigung des süddeutschen Raumes, Diss. München 1981

Grote, Ludwig, Die "Vorder-Stube" des Sebald Schreyer. Ein Beitrag zur Rezeption der Renaissance in Nürnberg, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1954, S. 43 ff.

Grünebaum, Gabriele, Buntpapier, Geschichte - Herstellung - Verwendung, Köln 1982

Guibert, J., Les Dessins du Cabinet Peiresc au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris 1910

Guilmard, D., Les Maitres Ornemanistes, Text- und Tafelband, Paris 1880/81

Hachenbroch, Yvonne, Renaissance Jewellery, München 1979

Halm, Philipp Maria, Adolf Daucher und die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg (Forschungen zur Geschichte der Fuggerkapelle), München & Leipzig 1921

Hampe, Theodor, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, Bd 1, 2, Wien-Leipzig 1904

Haupt 1904 = Haupt, Albrecht, Peter Flettner. Der erste Meister des Otto-Heinrichsbaus zu Heidelberg, Leipzig 1904

Haupt 1905 = ders., Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit, in: JPK XXVI, 1905, S. 116-135 und 148-168

Hedergott, Bodo, Eine Braunschweiger Zeichnung von Agostino Veneziano. Gedanken zur Physiognomik der Groteske, in: Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Oktober 1960, München 1960, S. 126-154

Hedicke, Robert, Cornelis Floris und die Florisdekoration, 2 Bde., Berlin 1913

Heerwagen, Heinrich, Beiträge zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes in Nürnberg 1522-1542, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Museum, 1908, S. 116 ff.

v. Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Gerätschaften, Bd. I Frankfurt 1852

Hind = Hind, Arthur M., Early Italian engraving, Bd 1-7, London 1933-1948

Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Bd. 1-19, Amsterdam 1949 - 1969

Hollstein = ders., German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700, Amsterdam 1954 ff.

Jessen, Peter, Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter, Berlin 1920

Jessen = ders., Meister des Ornamentstichs: Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten v. P.J., Bd. 1 Gotik & Renaissance, Berlin 1930

JKAHK = Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien

JPK = Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Berlin

Juchheim, Goda, Das "Neuw Grottesken Buch" Nürnberg 1610 von Christoph Jamnitzer, Diss. München 1976

KatAusst. Augsburger Renaissance. Ausstellung Schaezler-Haus, Augsburg 1955

KatAusst. Zauber des Ornaments. Ausstellung und Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts, Berlin-Ost 1969

KatAusst. Maximilian I., Innsbruck 1969

KatAusst. Peter Flötner = Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland. Ausstellung anlässlich des 400. Todestages Peter Flötners. Veranstaltet von der Stadt Nürnberg und dem Germanischen National-Museum in der Fränkischen Galerie am Marienator, 14. Dezember 1946 - 28. Februar 1947, Nürnberg 1946

KatAusst. Aufgang der Neuzeit. Ausstellung Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Krieg 1530-1650. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1952

KatAusst. Meister um Albrecht Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 4.7. - 17.9.1961, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1961

KatAusst. Hans Burgkmair 1473-1973. Das Graphische Werk. Ausstellung Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1973

KatAusst. Zeichnung in Deutschland 1540-1640, Staatsgalerie Stuttgart, 2 Bde., Stuttgart 1979

KatMus. Berlin 1921 = Die deutschen Meister. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett I., Staatliche Museen Berlin, Berlin 1921

KatMus. Berlin 1939, Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek, Leipzig 1939

KatMus.Erlangen = Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen, bearbeitet von Elfried Bock, Frankfurt/M. 1929

KatMus. GNM = Katalog des Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1980

Klucaric, v., Zehn Jahre im Kampfe für den größten deutschen Architekten der Renaissance und Großmeister des deutschen Kunsthandwerkes Peter Flötner gestorben zu Nürnberg 1546, (Im Selbstverlag d. Verf.) Straßburg 1909

Klucaric, v., Verzeichnis und Beschreibung d. von Ingenieur-Ass. v. Klucaric, Strassburg i.E. gefertigten und veröffentlichten Reproduktionen sämtlicher bis jetzt bekannten Plaketten Peter Flötners ..., Straßburg 1912

Kohlhausen, Heinrich, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240-1540, Berlin 1968

Kreisel, Heinrich, Die Kunst des deutschen Möbels, Bd. I, Von den Anfängen bis zum Hochbarock, München 1968

Kris, Ernst, Der Stil "Rustique". Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernhard Palissy, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF I, 1926

Ders., Zum Werke Peter Flötners und zur Geschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst. 1. Ein Kokosnuß-becher, in: Pantheon 8, 1931, S. 496-499

Ders., Zum Werke Peter Flötners und zur Geschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst, 2. Ein Pokal von Jakob Fröhlich, in: Pantheon 9, 1932, S. 28-32

Ders., Zum Werke Peter Flötners und zur Geschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst, 3. Eine Zeichnung Wenzel Jamnitzers, in: Pantheon 9, 1932, S. 95-98

Kristeller, Paul, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1922

Kunze, Horst, Über den Nachdruck im 15. und 16. Jahrhundert, in: Gutenberg-Jahrbuch 1938, S. 132 ff.

Lange, Konrad, Peter Flötner als Bildschnitzer, in: JPK XVII, 1896, S. 162 ff. und 221 ff.

Lange = ders., Peter Flötner. Ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance. Auf Grund neuer Entdeckungen, Berlin 1897

Leitschuh, Franz Friedrich, Flötner-Studien. I. Das Plakettenwerk Peter Flötners in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim, Straßburg 1904

Lichtwark, Alfred, Das Ornament der Kleinmeister, in: JPK 5, 1884, S. 78-99

Lichtwark = ders., Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888

Lippmann, Friedrich, Königliche Museen zu Berlin, Katalog einer Ausstellung von Zeichnungen alter Meister im Kupferstich-Kabinett, Januar-April 1881

Lochner, G.W.K., Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Daselbst aus dem Jahre 1547, Wien 1875

Lugt, Frits, Inventaire général des dessins des écoles du nord Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris 1936

Luther, Johannes, Der Besitzwechsel von Bildstöcken im Zeitalter der Reformation, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 6, 1902/03, S. 129-136

Ders., Die Titleinfassungen der Reformationszeit. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1909

Meder, Joseph, Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932

Meller, Simon, Die deutschen Bronzestatuen der Renaissance, München 1926

Murr, Christophe Theophile, Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg, Nürnberg 1797

Nagler, G.K., Die Monogrammisten ..., München-Leipzig, o.J.

Oberhammer, Vinzenz, Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmals in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck 1955

Ders., Die Bronzestatuen am Grabmal Maximilians I., Innsbruck 1935

O'Dell-Franke, Ilse, Nürnberger "Reisser" der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: KatAusst. Zeichnung in Deutschland 1540-1640

Odrzywolsky, S., Die Renaissance in Polen, Wien 1899

Oettinger, K., Die Grabmalkonzeption Kaiser Maximilians I., in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, N.F. 19, Berlin 1965

Olligs, Heinrich, Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Bd. I-III, Braunschweig 1970

Passavant, J.D., Le peintre graveur, Bd. 1-6, Leipzig 1860-1864

Pauli, Gustav, Hans Sebald Beham. Kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Straßburg 1911

Ders., Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Straßburg 1911

Pechstein, Klaus, Jamnitzer-Studien, in: Jahrbuch der Berliner Museen 8, 1966, S. 237-283

Ders., Zum Thema "Goldschmiedezeichnung" in: KatAusst. Staatsgalerie Stuttgart 1979, Zeichnung in Deutschland 1540-1640

Pfeiffer, Gerhard, Geschichte Nürnbergs in Bild-dokumenten, München 1970

Pfeiffer = ders., (Hrsg.) Nürnberg - Geschichte einer europäischen Stadt, München 1971

Piel, Friedrich, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962

Pohlmann, H.J., Neue Materialien zum deutschen Urheber-schutz im 16. Jahrhundert, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens IV, 1963

Reimers = Reimers, Joseph, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, München-Leipzig 1890

Reindl, Peter, Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland, Basel 1977

Ritter = Ritter, Friedrich, Katalog der Ornamentstichsammlung des K.K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1889 und 1919

Röttinger, Heinrich, Die Holzschnitte des Georg Pencz, Leipzig 1914

Ders., Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius deutsch des Walther Rivius, Straßburg 1914

Röttinger = ders., Peter Flettner's Holzschnitte, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1916

Ders., Der Frankfurter Buchholzschnitt 1530-1550, Straßburg 1933

Ders., Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des alten Nürnberger Holzschnittes, Straßburg 1925

Ders., Die Bilderbogen des Hans Sachs, Straßburg 1927

Sandrart, Joachim von , Teutsche Maleracademie, Bd. 1, Nürnberg 1675, S. 230 ff.

Schadendorf, Wulf, Peter Flötners Spielkarten für Francesco d'Este, in: Anzeiger des Germanischen National-Museums 1954-59, Nürnberg 1960, S. 143-169

Schaper, Christa, Die Hirschvogel von Nürnberg und ihr Handelshaus, in: Nürnberger Forschungen, 1974

Schilling, Edmund, Peter Flötner. David und Bathseba, in: Old Master Drawings 14, 1939/40

Schuster, Rudolf, Das Kunstbuch des Peter Flötner. Zeichners Bildhauers und Formschneiders von Nuernberg gestorben im Jahre Fünfzehnhundertsechundvierzig. Enthält vierzig Blätter mit allerlei Zierrat für Malerei eingelegte tauschierte und geätzte Arbeit. Nach den Originalen der Königlich Preussischen Kunstsammlungen herausgegeben., Berlin 1882

Schwemmer, W., Freiheit und Organisationszwang der Nürnberger Maler in reichsstädtischer Zeit, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 60, 1973, S. 223-249

Schottenloher, Karl, Die Druckprivilegien des 16. Jahrhunderts, in: Gutenberg-Jahrbuch 1933, S. 89-111

Ders., Das alte Buch, Braunschweig 1956

Simon, Karl, Der Meister von 1515 = Herman Vischer?, in: Italienische Studien, Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet, Leipzig 1929, S. 123-137

Sponsel, Jean Louis, Flötner-Studien, in: JPK 45, 1924, S. 121-184 und 214-276; JPK 46, 1925, S. 38-90

Ders., Peter Flötner, nicht Hieronymus Magdeburger,
in: Zeitschrift für Numismatik, XXXVII. Bd., H. 1/4,
Berlin 1927, S. 139-183

Stafski, Heinz, Der jüngere Vischer, Nürnberg 1962

Ders., Messingguß im 15. und 16. Jahrhundert, in:
Pfeiffer, a.a.O.

Stockbauer, J., Peter Flötner, in: Kunst- und Gewerbe,
1887, S. 1-7

Ders., Nürnbergisches Handwerksrecht d. 16. Jahrhun-
derts, Nürnberg 1879

Strauss, Ernst, Über einige Grundfragen der Ornament-
betrachtung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allge-
meine Kunstwissenschaft XXVII, 1933, S. 33-48

Strauß, Walter L., Clair-Obscur. Der Farbholzschnitt
in Deutschland und den Niederlanden im 16. und 17.
Jahrhundert, Nürnberg 1973

Strieder, Peter, Zur Entstehungsgeschichte von Dürers
Ehrenpforte für Kaiser Maximilian, in: Anzeiger des
Germanischen Nationalmuseums 1954-59, S. 128-142

Verzeichnis der "Flötner Plaketten" reproduziert
mittelst Huber-Pressung durch die ORIVIT Aktienge-
sellschaft für kunstgewerbliche Metallwaren-Fabrikation
Cöln-Braunsfeld, Köln o. J. (1918)

Wagner, Brigitte, Untersuchungen zur Ornamentgroteske
in französischen Vorlageblättern des 16. Jahrhunderts,
Diss. Graz 1974

Warncke = Warncke, Carsten Peter, Die ornamentale
Groteske in Deutschland 1500-1650, 2 Bde., Berlin 1979

Warnke, Martin, Künstler, Kunsthistoriker, Museen.
Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte,
Luzern und Frankfurt/M. 1979

Winkler, Friedrich, Die Zeichnungen Albrecht Dürers,
Bd. 1-4, Berlin 1936

Winzinger, Franz, Albrecht Altdorfer, Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen. Gesamtausgabe, München 1963

Woltmann, A., Holbein und seine Zeit, 2 Bde., 2. Auflage, Leipzig 1874-1876

Zerner, Henri, Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, Wien-München 1969

Zink, Fritz, Die Deutschen Handzeichnungen, Bd. 1, Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Nürnberg 1968

Zülch, W.K., Entstehung des Ohrmuschelstiles, Heidelberg 1932

12. LISTE DER ABBILDUNGEN

- 1 Meister ES, Kampf der Frauen um die Männerhose, um 1440
- 2-4 Israhel van Meckenem d.Ä., Ornamentale Füllungen, zwischen 1460 und 1470
- 5 Israhel van Meckenem d.J., Ornamentale Füllung, um 1490
- 6 Meister PW, Ornamentale Füllung, um 1490
- 7 Offizin des L. Soardi, Titelblatt, 1499
- 8 Hans Burgkmair, Hoffnung (Blatt 2 der Folge der Tugenden), 1510 - 15
- 9 Titelblatt einer Predigt des "Bauern von Wöhrd", 1524
- 10 Fra Antonio da Monza und Zoan Andrea, 12 Candelieri, 1495-1500
- 11 Peter Flötner, Zwei Kinder beim Kegelspiel, um 1535
- 12 Peter Flötner, Spielende Kinder, um 1535
- 13 Nicoletto Rosex da Modena, Grotteske, gegen 1510
- 14 Agostino Veneziano, Grotteske, um 1520
- 15 Peregrino da Cesena, 2 Grottesken, 1520/25
- 16 Meister von 1515 (= Agostino Busti, gen. Bambaja), Fünf Kapitelle (Hind 23)
- 17 Ders., Fünf Basen (Hind 24)
- 18 Ders., Entwurf zu einer korinthischen Säule (Hind 37)
- 19 Ders., Entwurf zu einer ionischen Säule (Hind 38)
- 20 Ders., Entwurf zu einem Gebälk mit Kanne (Hind 29)
- 21 Ders., Entwurf zu einem Gebälk mit Brandopferaltar (Hind 51)
- 22 Ders., Entwurf zu einem Gebälk mit Vase (Hind 28)

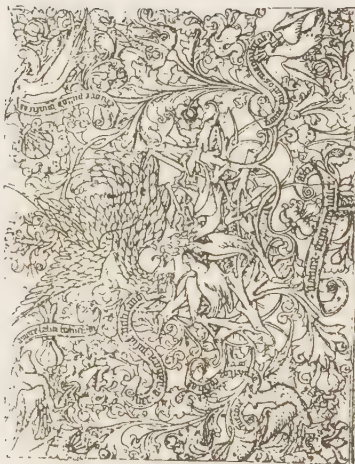
Peter Flötner, Werkkatalog

- | | | |
|----|----------|---|
| 23 | KatNr. 1 | Ornamentale Leiste mit Einhörnern, um 1535 |
| 24 | KatNr. 2 | Ornamentale Leiste mit Putten auf Füllhörnern, um 1535 |
| 25 | KatNr. 3 | Ornamentale Leiste mit Laubornament und Mischwesen, um 1535 |
| 26 | KatNr. 4 | Ornamentale Leiste mit Delphinköpfen, um 1540 |

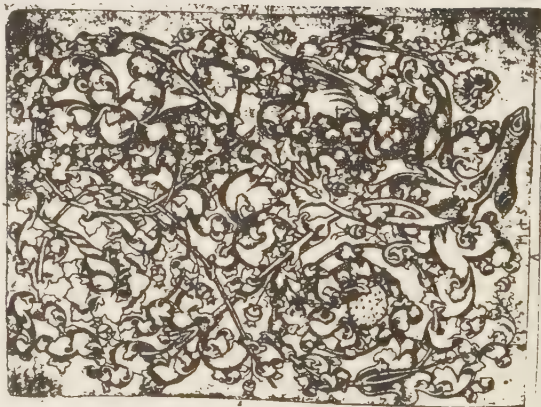
- 27 KatNr. 5a Druckbogen mit 17 ornamentalen Leisten, um 1535
- 28 KatNr. 5b Dito mit 12 ornamentalen Leisten, um 1535
- 29 KatNr. 6a, b Zwei Blätter mit je drei Säulenkapi- tellen, um 1535
- 30 KatNr. 7a, b Säule mit zwei Widderköpfen, um 1535
- 31 KatNr. 8 Säule mit Vase und Voluten, um 1535
- 32 KatNr. 9 Säule mit weiblicher Halbfigur, um 1535
- 33 KatNr. 10 Säule mit Putto auf einer Muschel, um 1535
- 34 KatNr. 11 Säule mit einem Löwenkopf, um 1535
- 35 KatNr. 12 Säule mit einem Satyr, um 1535
- 36 KatNr. 13 Pilaster mit Blattmaske, um 1535
- 37 KatNr. 14 Pilaster mit Vase, um 1535
- 38 KatNr. 15 Pilaster mit Blattmaske und zwei ge- flügelten Sphingen, um 1535
- 39 KatNr. 16 Pilaster mit einer hockenden Sphinx, um 1535
- 40 KatNr. 17a,b Zwei Entwürfe für eine Tischorgel, 1527
- 41 KatNr. 18 Sog. Venezianisches Bett, kurz nach 1530
- 42 KatNr. 19 Sog. Bett mit dem Selbstporträt, 1533
- 43 KatNr. 20 Bett mit hoher Rückwand und bekrönen- den, eine Girlande haltenden Putten, um 1533
- 44 KatNr. 21 Bett in Frontalansicht, um 1533
- 45 David und Bathseba, Entwurf für eine Intarsia, um 1533 (zu KatNr. 21)
- 46 KatNr. 22 Kinderwiege, um 1533
- 47 KatNr. 23a Tür mit Blick in eine Küche, um 1535
- KatNr. 23b Tür mit Blick in eine Wohnstube, um 1535
- 48 KatNr. 24 Entwurf zu einem Prunklehnstuhl, nach 1535
- 49 KatNr. 25 Zwei Entwürfe zu einem Sessel, um 1540
- 50 KatNr. 26 Bett mit Doppelbaldachin, nach 1540
- 51 KatNr. 27 Linke Hälfte eines reichdekorierten Portals, nach 1540
- 52 KatNr. 28 Deckelpokal mit einem Kranz aus Quitten am Gefäßkörper, um 1535
- 53 KatNr. 29 Kanne, nach 1535
- 53a KatNr. 30 Entwurf zu einer Schale, nach 1535

- 54 KatNr. 31 Entwurf zu einem Standspiegel,
nach 1535
- 55 KatNr. 32 Entwurf zu einem Pokalfuß mit viel-
figurigem Kinderreigen im Wasser,
um 1540
- 56 KatNr. 33 Entwurf zu einer Dolchscheide mit
Griff, 1532
- 57 KatNr. 34 Pokal mit Mauresken-Medaillons am
Gefäßkörper, um 1540
- 58 KatNr. 35 Deckelpokal mit drei bekrönenden
Putten und gefaßten Steinen an der
Gefäßwandung, um 1540
- 59 KatNr. 36 Entwurf zu einem Pokal mit reichem
Ornament, um 1540
- 60 KatNr. 37 Deckelpokal mit Muscheln und weib-
lichen Halbfiguren an der Gefäß-
wandung, um 1540
- 61 KatNr. 38 Deckelpokal mit bekrönenden Putten
und Plaketten an der Gefäßwandung,
um 1540
- 62 KatNr. 39 Entwurf zu einer Silberflasche mit
Portraitmedaillon, nach 1540
- 62a Kopie eines Selbstbildnisses Peter
Flöttners, 1551 (zu KatNr. 39)
- 63 KatNr. 40 Entwurf zu einer Henkelkanne mit
bacchantischem Fries, um 1540
- 64 KatNr. 41 Entwurf zu zwei Anhängern, um 1540
- KatNr. 42 Entwurf zu einem Anhänger in Vorder-
und Rückenansicht und einem Ring,
um 1540
- 65 KatNr. 43 Vier Entwürfe zu Kandelabern, um 1540
- 66 KatNr. 44 Ornamentale Füllung mit sechs tan-
zenden Putten auf schwarzem Fond, 1533
- 67 KatNr. 45 Ornamentale Füllung mit zwei Putten
auf schwarzem Fond, 1533
- 68 KatNr. 46 Die Groteske von 1546
- 69 KatNr. 47 Zwei horizontale Leisten mit
Mauresken, um 1540
- 70 KatNr. 48 Drei Dolchgriffe, nach 1540
- 71 KatNr. 49 Brettspielplatte für Dame und Mühle,
um 1545

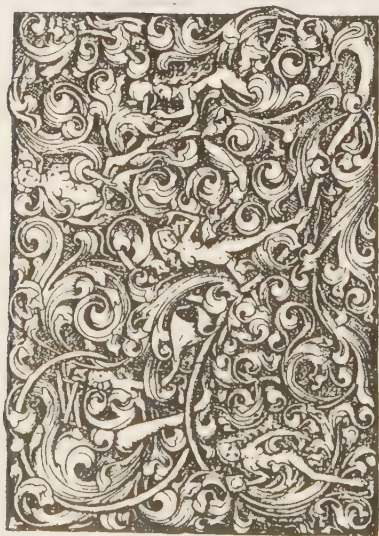
13. ABBILDUNGEN



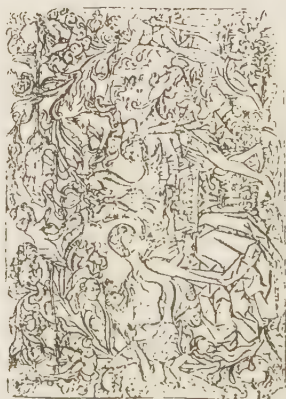
2



4



1



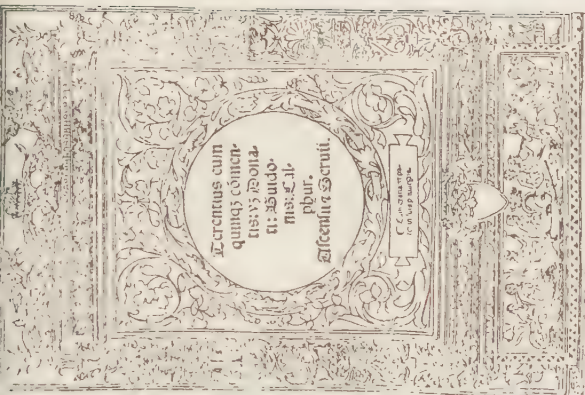
3



50



5

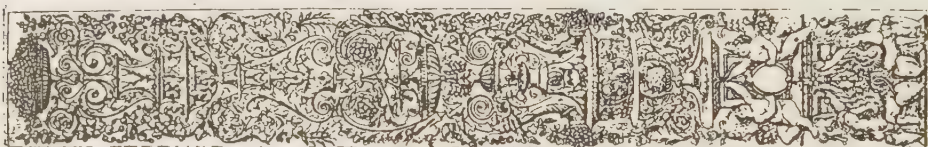
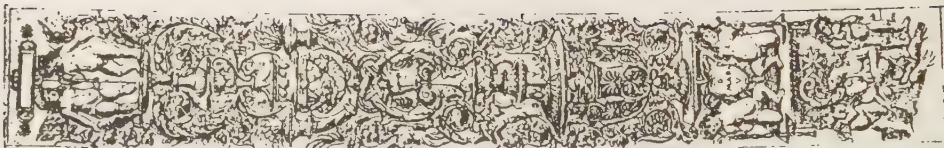


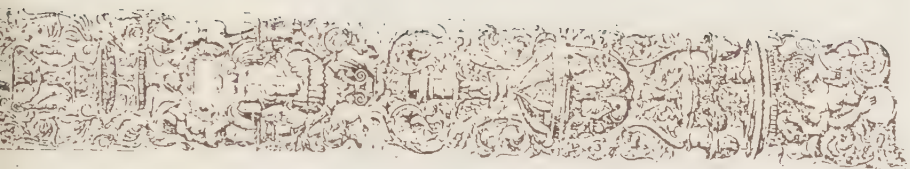
+



8

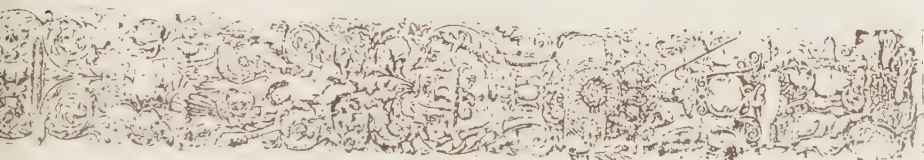






10

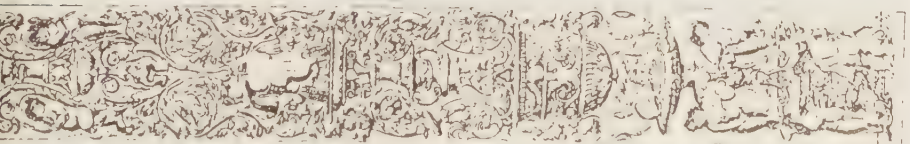
J XII



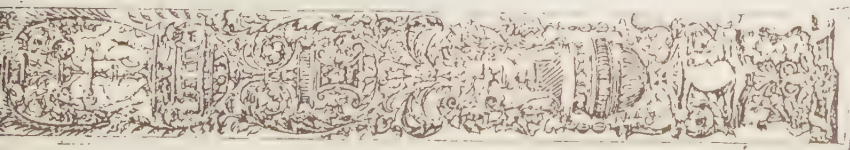
J XI



J X



J IX



J VIII



J VII



41



42



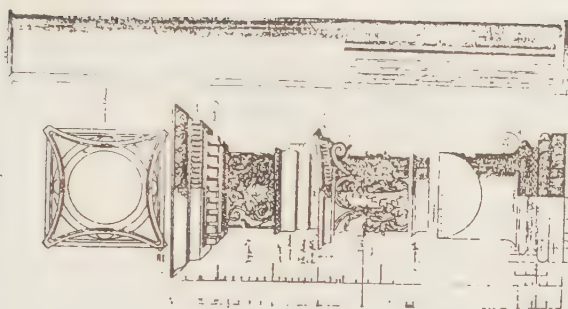
45



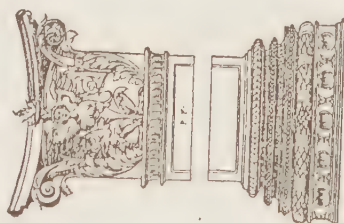
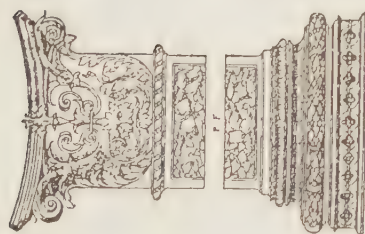
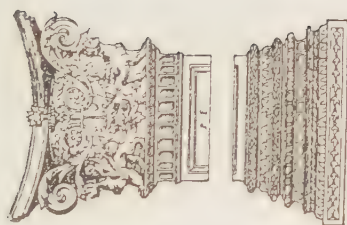
43



44



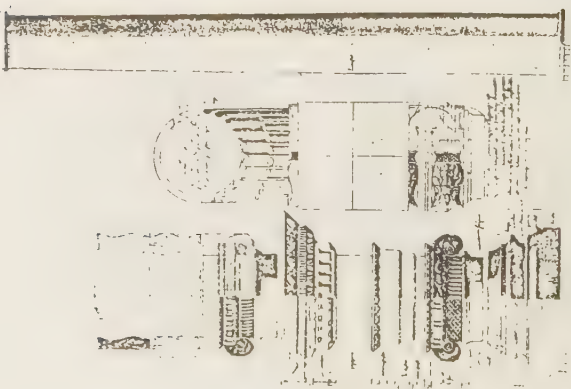
18



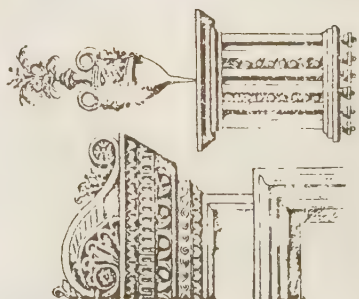
16



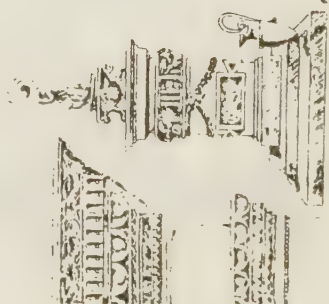
17



20



21



24



23



24



25



26



27



18

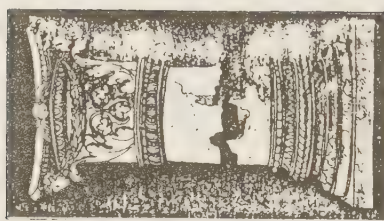
19

20

1992



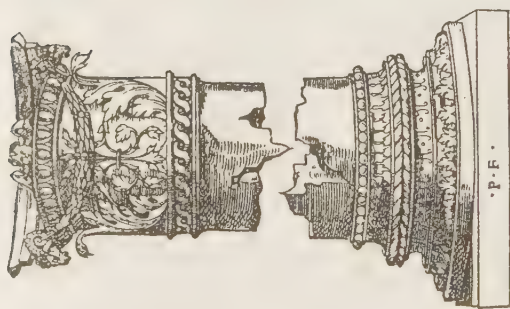
28



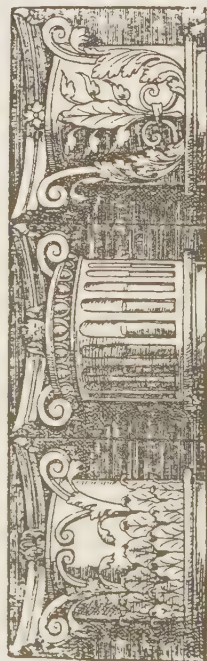
30



32



30



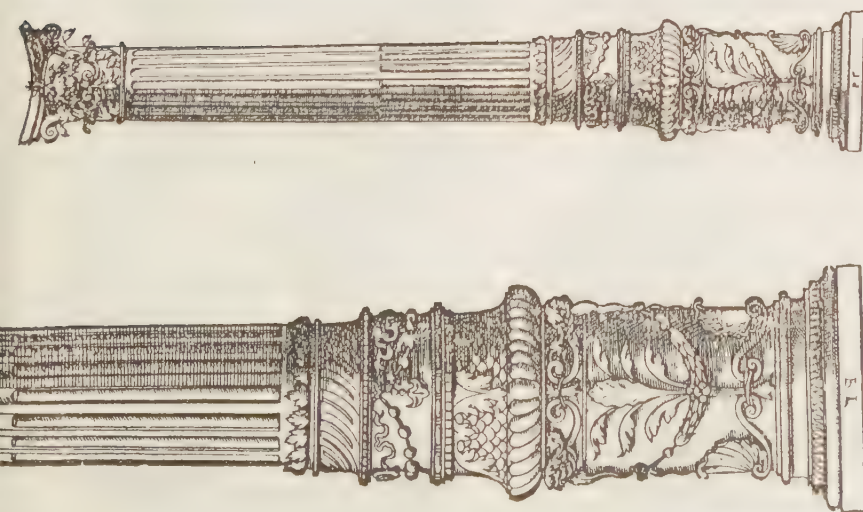
29



32



P.F.

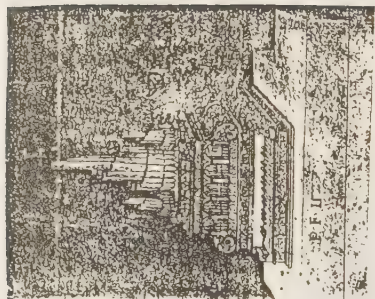


34

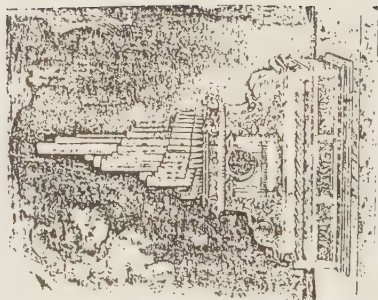


35

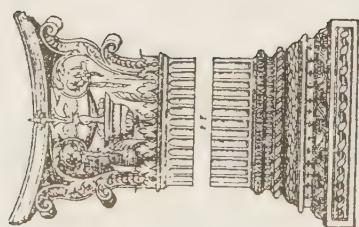




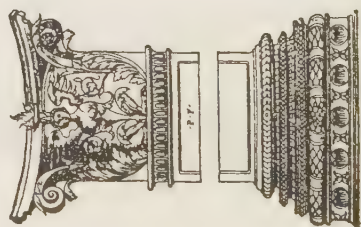
37



38



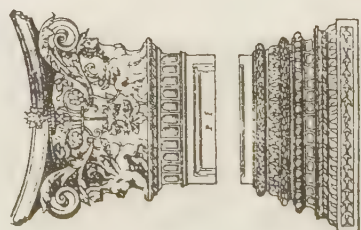
39



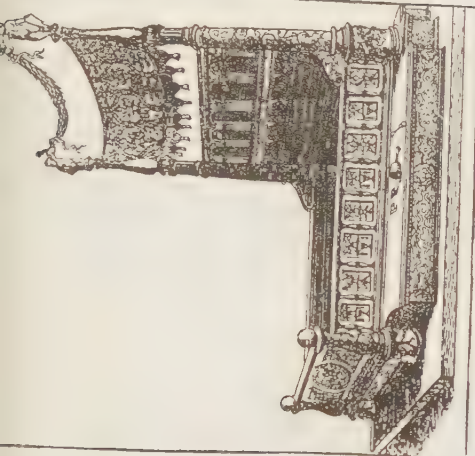
40



41



42



43



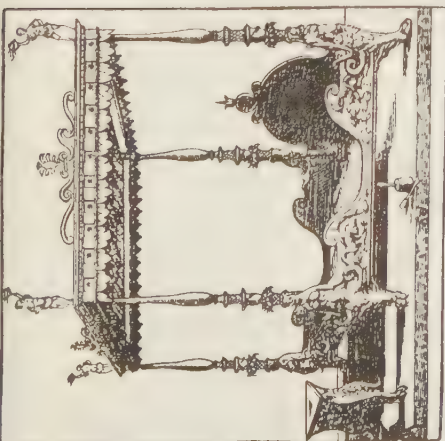
49



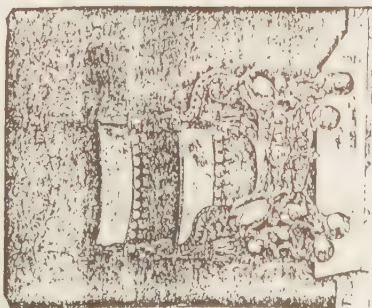
42



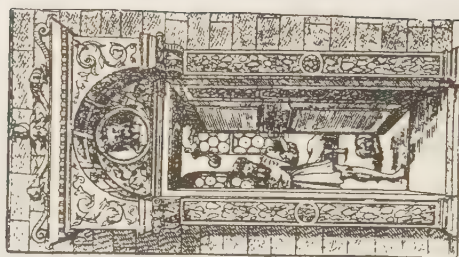
46



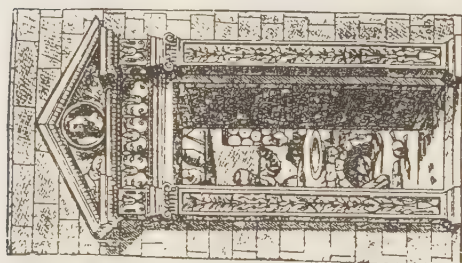
41



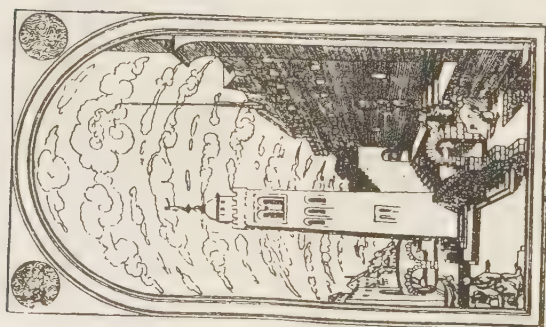
48



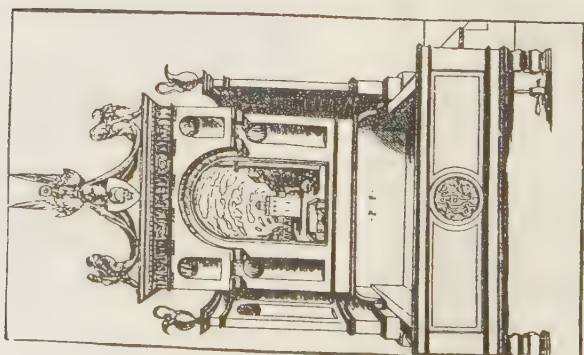
44



44



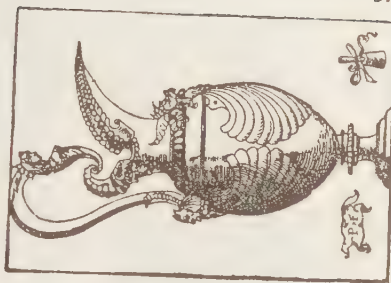
45



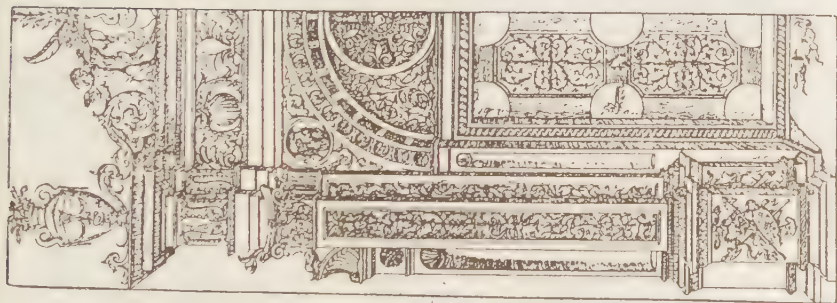
44



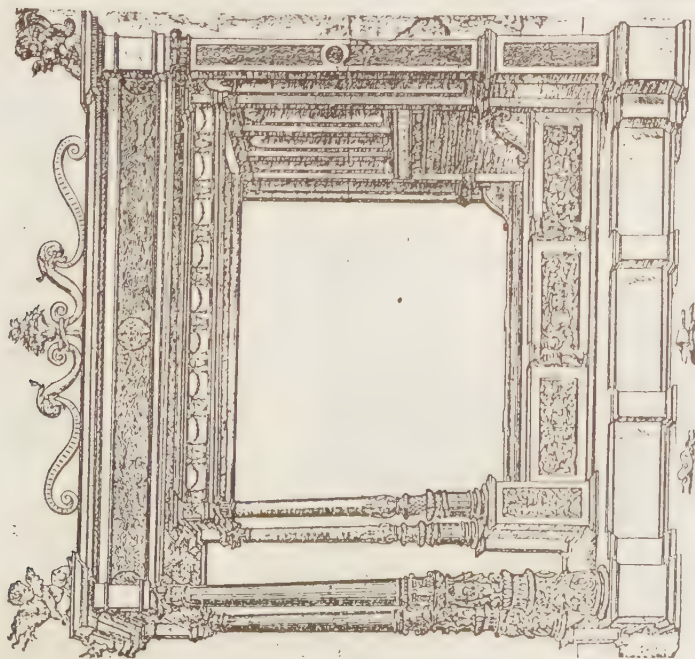
52



53



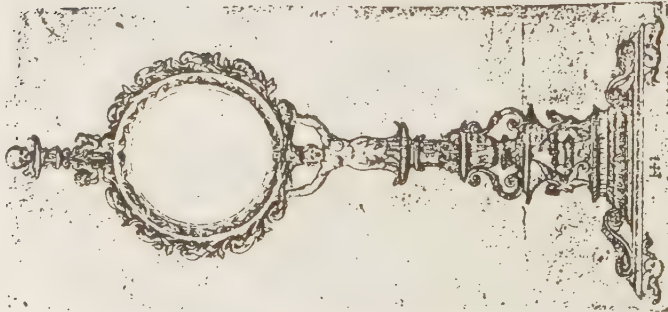
54



50



55



54



53a



56



57



58



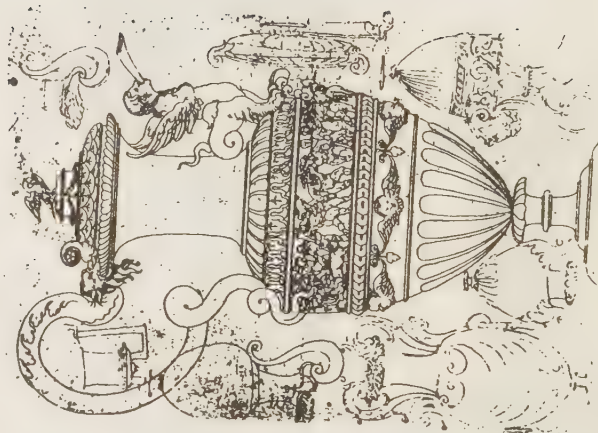
59



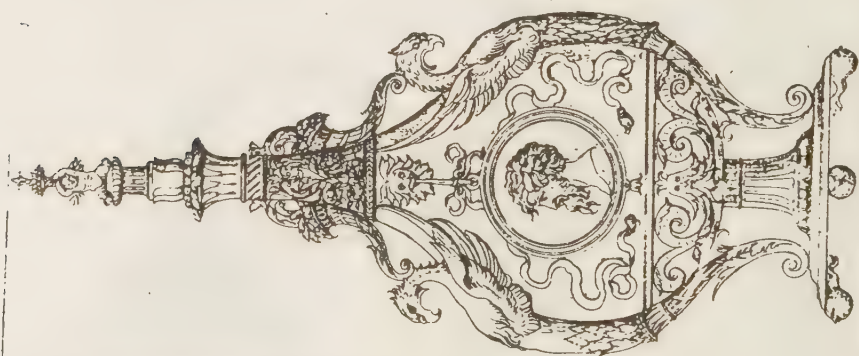
60



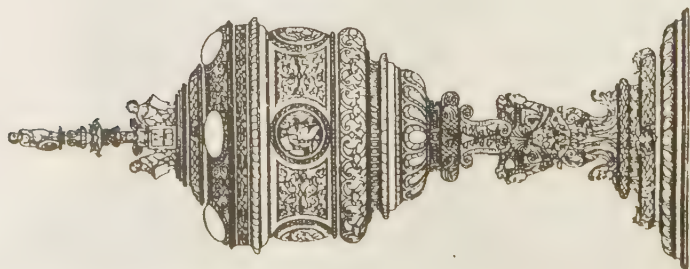
62a



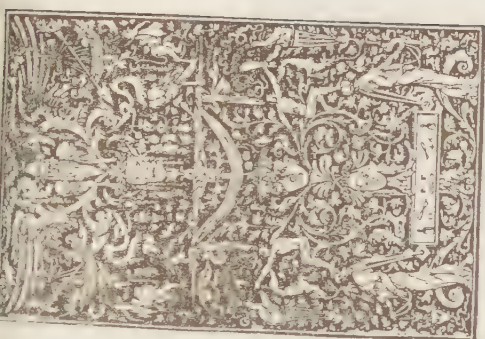
63



62



61



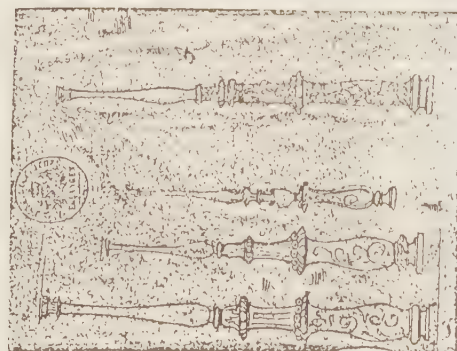
68



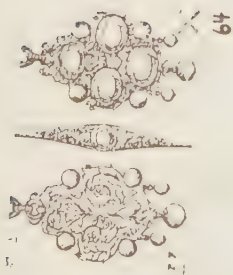
69



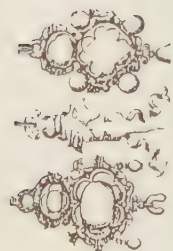
69

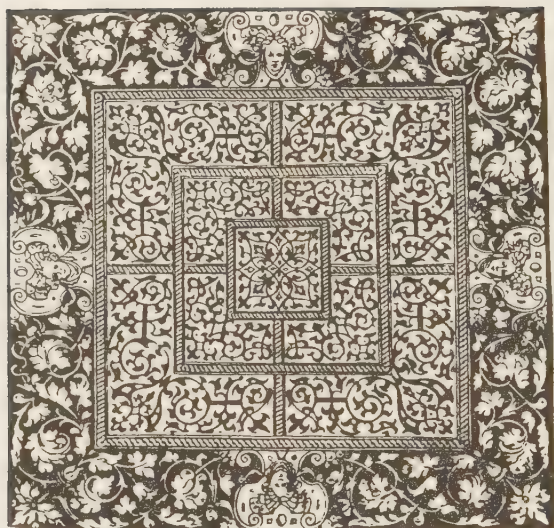


65



64





44



69



70

Abbildungsnachweis

Die aus Kostengründen bis zu einem vertretbaren Maße verkleinerten Abbildungen wurden folgenden Werken entnommen:

Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts, Leipzig 1926 (1-6, 8, 13-15);

Peter Jessen, Meister des Ornamentstichs, Bd. 1, Berlin 1930 (10);

E.F. Bange, Die Handzeichnungen Peter Flötners, in: JPK 57, 1936, S. 169-192 (11, 12);

Arthur M. Hind, Early Italian engraving, London, 1938-1948 und Peter Dreyer u. Matthias Winner, Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 6. Bd., 1964, S. 53-94 (16-22).

Die Abbildungen im Werkkatalog wurden bis auf Abb. 27, 28 und Abb. 62 entnommen aus:

Joseph Reimers, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, München - Leipzig 1890;

Konrad Lange, Peter Flötner. Ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance. Auf Grund neuer Entdeckungen, Berlin, 1897;

Richard Haupt, Peter Flettner's Herkunft und Jugendarbeit, JPK 26, 1905, S. 116 ff., 148 ff.;

J. Guibert, Les Dessins du Cabinet Peiresc au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris 1910;

Heinrich Röttinger, Peter Flettner's Holzschnitte, Straßburg 1916; E.F. Bange, Peter Flötner, Leipzig 1926;

Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen, bearbeitet von E. Bock, Frankfurt/M. 1929. Abb. 27 u. 28:

Photo Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig; Abb. 62:
Photo Hamburger Kunsthalle

LEBENS LAUF

1. März 1952	Geboren in Oberaudorf am Inn
1958 - 1963	Volksschule in Kiefersfelden
1963 - 1973	Finsterwalder-Gymnasium in Rosenheim
1973 - 1974	Grundwehrdienst
1974 - 1983	Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Volkskunde, Bayerischen und Neueren Geschichte an der Ludwig-Maximilians- Universität München

